www.kotobarabia.com

الأنواع النثرية فى الأدب العربى المعاصر (١)

www.kotobarabia.com

سيد البحراوى

د. سيد البحراوي

الأنواع النثرية

في الأدب العربي المعاصر

أجيال وملامح

الفهرس

مقدمة ٦
مسيرة ١٠
هل صارت الرواية حقًا ديوان العرب؟ ٢٠
الواقع والواقعية
في أدب نجيب محفوظ ٣٠
حافة الليل أم مدرج الصباح؟ ٤١
فتحي غانم.. دعوة للدراسة.. ٥١
موسم الهجرة إلى الشمال
قراءة جديدة ٥٩
دفاعًا عن الرواية (التقليدية) قراءة في رواية
" الوارثون"... ٨٠
إشكاليات الكتابة الواقعية
في ثلاثية محمد ديب ٩١
" باب" غسان كنفاني
الأسطورة/ الدِّراما/ الدلالة ١١٦
أبو المعاطي أبو النجا
والفن الجميل.. ١٢٧
توجهات جديدة
في القص المصري المعاصر ١٣٣

بهاء طاهر
قالت ضحى: نحو واقعية أسطورية ١٧١
خالتي صفية والدير
أسطورة سياسية! ١٨٢
الحب في المنفي
رواية الحقيقة ١٩٥
صنع الله إبراهيم
قاتلة الذات وثيقة الإدانة ٢١٤
"وردة".. رواية مناضلة ٢٢٩
زهر الليمون.. أسطورة واقعية ٢٣٢
" عيون البنفسج" وجع لايحتمل...................................... ٢٥٣
أصلان قصة قصيرة.. ٢٥٩
فخ البساطي الجميل في "هذا ما كان" ٢٦١
غواية البحيرة
نموذج روائي جديد.. ٢٧١
"وليمة لأعشاب البحر"
نموذج للحداثة الحقيقية ٢٧٤
والبحر ليس بملآن ٢٨٧
النزول إلى البحر.. ٢٨٩
"حكاية شوق... إلى زمن آخر" ٣٠٢
حكايات المدندش عن زماننا ٣٠٥
انشقاق الذات

والبحث عن هوية روائية ٣١٦
هل يستحم النهر – حقًا – في البحيرة؟.............................. ٣٤٨
رواية النوبة.. مصر.. ٣٦١
حلم الانبعاث من رماد القمع ٣٧٢
ربما كان هذا سبيلاً
"أطياف" تتجرأ على كتابة لحفظنا من الاندثار....................... ٣٩٢
شعرية الصدق
في" رأيت رام الله"... ٤٠١
القاهرة مدينة مفروشة ٤١٠
" اهبطوا مصر".
إبداع روائي جديد.. ٤١٥
يخلِّد انتحار أرْوَى ٤٢٨
"الظهر العاري" للرجل... ٤٣٤
نصوص في حجر كريم ٤٣٩
أهل الهوى يا ليل ٤٤٤
تلابيب الكتابة.. ٤٤٩
أريد هوية ٤٥٤
تحقيق درامي في حادث عارض ٤٥٩
الجبل الشرقي ومنهج جديد للكتابة.................................. ٤٦١

مقدمة

تحاول هذه الدراسات والمقالات، التي نشر معظمها على مدى ربع قرن، أن تمسك بالملامح التي ميزت الإنتاج النثري في الأدب العربي المعاصر وقد خصص هذا الكتاب للأنواع النثرية أي الراوية والقصة القصيرة والمسرحية- دون الشعر- لأنها تشترك معا في كونها أنواعا حديثة المنشأ في أدبنا العربي، في حين أن الشعر نوع ممتد منذ القدم. لا شك أن الشعر أيضا قد تغيرت ملامحه عبر العصور، وحتى العصر الحديث، غير أن مسيرة هذا التغير وملامحه تختلف عن الأنواع النثرية ولذلك سنخصص له كتابا آخر.

ورغم أن الأنواع النثرية المشار إليها حديثة المنشأ في كل آداب العالم، إلا أن نشأتها في الأدب العربي تثير إشكاليات خاصة! بسبب التباس علاقتها بالتراث من ناحية، وبالآداب الأوروبية من ناحية أخرى، وهو الأمر الذي سبق لنا أن عالجناه تفاصيلاً في أكثر من كتاب ودراسة ومن ثم لن نعود إليه هنا. ولكننا نتمنى أن يكون القارئ على علم بوجهة نظرنا (الخاصة) في هذا الأمر، لأن أصداءها شديدة التأثير في الكتاب.

لقد مر على البدايات العربية لهذه الأنواع أكثر مـن قرن من الزمان. ومع ذلك فإن آثارها ما زالت متحكمة فـي كثير من إنتاجنا المعاصر. وخاصة بسبب استمرارية ما سبق أن أسميناه بـ "التبعية الذهنية " للنموذج الرأسمالي الغربي. غير أن الملمح البارز لدى معظـم الكتـاب وفـي معظـم النصوص التي يعالجها هذا الكتاب هو السعي- الـواعي أو غير الواعي- للخروج من أسر هذه التبعية وتحقيـق الحلـم الذي ناديت به وما زلت: نحو محتوى شكل عربي أو أكثـر لإبداعنا على كافة المستويات وفي مختلف المجالات. وهـو سعي يتخذ اتجاهات متعددة تبعا لتكوين كل كاتب وتوجهـه الفني: فهو عند بهاء طاهر غيره عند صنع الله إبـراهيم أو علاء الديب أو محمد البساطي أو جميل عطيـة إبـراهيم أو أحمد الشيخ أو إسماعيل العادلي أو نعمات البحيري أو أحمد زغلول الشيطي أو الطيب صالح أو خليل حسـن خليـل أو محمد أبو المعاطي أبو النجا أو أحمد الفقيه أو يحيى خلف أو غسان كنفاني أو حسن نور أو إبراهيم الحريري أو رضوى عاشور أو محمد عبد السلام العمري أو مريد البرغـوثي أو

هدى بركات أو فتحي امبابي أو سحر الموجي أو ميرال الطحاوي أو عزة رشاد.. الخ.

أن الدراسات والمقالات المنشورة هنا - مع توزيعها على مدى زمني واسع - تحقق، بالإضافة إلى الهدف الذي أشرنا إليه، معرفة بما ماجت به الساحة الأدبية العربية من توجهات فنية وكتابات مهمة، على مدى نصف قرن من الزمان. بدءا من تجربة نجيب محفوظ وحتى كتابات جيل التسعينيات، مرورا بانحياز جيل الستينيات المهم وامتداده لدى جيل السبعينيات. ومع أن كثيرين من الكُتاب المهمين و الكثير من النصوص التي تمثل علامات أساسية في الإبداع العربي المعاصر، قد غابت عن هذا الكتاب مثل كتابات عبد الرحمن منيف وإبراهيم الكوني، بالإضافة إلى كل كتاب المرحلة الواقعية؛ فإننا نعتبر أنه يحتوى على عينة ممثلة لأهم التوجهات- طبعا من وجهة نظر الكاتب- وخاصة في المرحلة المعاصرة.

لقد بدأ الكتاب بما يشبه المدخل لمناقشة القضية التي طرحت في السنوات الأخيرة زاعمة أن الراوية قد صارت ديوان العرب. وبعد ذلك قدمنا مجموعة من الدراسات

تستعرض الملامح الفنية إلى لؤلؤة النص المستحيل. كـان همي دائما لتقديم ما يميز هذا النص فـي سـياقه الإبـداعي والاجتماعي. وقد أضفت في النهاية دراسة بعض النصوص المترجمة إلى العربية رأيت فيها لمسـات خاصـة تفيـد الراوية العربية، حرصت على إبرازها.

وأخيرا، فلا شك أن بهذا الكتاب كثيرا من الثغـرات كما أشرت، لكن وضوح الأهداف المشار إليها أعلاه جعلتني أبادر بنشره، وأتمنى أن يستطيع توصيل هذه الأهداف إلى القارئ. أما الثغرات، فآمل أن تسـتطيع كتـب لاحقـة أن تسدها.

مسيرة
"الراوية العربية" في مصر إلى التحقق

لا شك أن مسيرة الراوية العربية في مصر مسـيرة طويلة وثرية وشديدة التعقيد في نفس الوقت. وربما لا نبالغ إذا قلنا أن هذه المسيرة تكاد تكون ذات المسيرة التي خاضتها مصر ذاتها في العصر المسمي بالحديث، لكي تلحـق فيـه بركب الحداثة. فالراوية دون شك أحد عناصر الحداثة فـي المجتمع، كما أنها لا يمكن إلا أن تكون حديثة أيضا.

تطرح مسيرة الراوية إذن. رغـم أنـف الـدارس والناقد. إشكالية حداثة المجتمع. ما معنى هذه الحداثة؟، وما إمكانيات تحققها؟، و إلى أي مدى نجحت فعلاً في التحقـق؟ نتحدث عن حداثة المجتمع وعن الراوية في ذات الوقت.

تنبع إشكالية الحداثة في المجتمع المصري، وربمـا في كثير من البلدان المستعمرة مـن أنهـا جـاءت نتيجـة لانقطاع عن الماضي والحاضر، وليس نتيجة لقطيعة معرفية معهما. ولعل توضيح الفارق بين الانقطاع والقطيعة المعرفية أمر ضروري هنا.

الانقطاع هو فصم تام للصلة بالماضي والحاضر أو ما هو أشبه بـالبتر. أمـا القطعيـة المعرفيـة (Rupture Epistomologique)، فهي أقرب عنـدي إلـى التجـاوز الجدلي الذي يقوم على فهم للماضي وللحاضر، وبمعنى أدق لبنية المجتمع بكل ما فيها من عناصره القديمـة والجديـدة، وإدراك التناقضات الجوهرية في هذه البنية، والعمـل علـى تثوير هذه البنية من داخلها، بالسـعي لانتصـار عناصـر المستقبل على عناصر الموت والـذبول. وليسـت عناصـر الموت والذبول بالضرورة عناصر الماضي، فضمن عناصر الماضي الذي ما يزال حيا، عناصر ضـرورية للمسـتقبل، شريطة أن تتطور لكي تكون صالحة للدخول في المنظومـة الجديدة التي تصنع مجتمع المستقبل، ومن هـذه العناصـر القديمة الممتدة، تلك العناصر التي تشكل أسس هوية الشعب، أي شعب.

ما حدث في المجتمع المصري مع دخـول الحملـة الفرنسية ثم تولى محمد علي الحكم في مصر، أنه تم القضاء على إمكانيات قطيعة معرفية، بالمعنى المشار إليـه سـابقًا تقوم بها شرائح اجتماعية، كان يمكن أن تتطور لتشكل طبقة

وسطى مصرية بالمعنى الحديث للطبقة الوسـطى، كانـت تتمثل في علماء الأزهر و التجـار والحـرفيين بطـوائفهم المختلفة، وكان هذه الشرائح تعي اللحظة سياسـيا وفكريـا وتمتلك المقومات الاقتصادية والاجتماعية لتحقيـق تطـور حقيقي، انطلاقا من أسس داخلية كانت متاحة فـي المجتمـع المصري ذاته(١). غير أن ما فرضته الحملة الفرنسية عمليا ونظريا، ثم جاء محمد علي ليمارسه بوضوح، هـو فـرض نموذج الحداثة الفرنسية دون أي صلة بإمكانـات التطـوير الداخلية التي سبقت الإشارة إليها. ومن هنا حاول محمد على بناء "الدولة الحديثة" على النموذج الفرنسي، ونجح ظاهريا، في تحديث المجتمع من أعلى، لكنه تحديث سرعان ما انهار مع أنهيار إمبراطوريته، وتوالت المحـاولات علـى نفـس المنوال لتصل إلى نفس النتيجة- حتى الآن- لأنها تقـوم على منطق غير صحيح وغير ممكن عمليـا، هـو منطـق التبعية الذهنية لنموذج آخر، لا يضع في اعتباره خصوصية المجتمع ولا إمكانات تطوره من الداخل. وفي هـذا السـياق تكونت شرائح اجتماعية ولا إمكانات تطوره مـن الـداخل.

وفي هذا السياق تكونت شرائح اجتماعية مغايرة لتلك التي

قضى عليها محمد علي؛ شرائح تنتمي هي أيضا لهذا المنطق الزائف منطق التبعية الذهنية، ومن بين هذه الشرائح تأتي شريحة المثقفين؛ منتجي الفكر والأدب والفن والثقافة بأوسع معانىها وضمنها الراوية بطبيعة الحال(٢).

مع منتصف القرن التاسع عشر، أخـذت محـاولات كتابة نثر قصصي قصير وطويل ذي ملامح حديثـة لهـذه الدرجة أو تلك، تسير في اتجاهين تلازما فترةً طويلةً، حتـى تم انتصار أحدهما على الآخر بعد الحرب العالمية الأولـى، هذان الاتجاهان هما: إحياء ومحاولة تطوير أشكال قصصية عربية قديمة، وبصفة خاصة أشكال رسـمية مثـل الرحلـة والمقامة هذا هو الاتجاه الأول، والاتجاه الثاني هو ترجمـة وتعريب وتمصير الأشكال الغربية الحديثـة مثـل الراويـة والمسرحية والقصة القصيرة. والمعروف طبعا، أن الانتصار قد تم للاتجاه الثاني، واعتبرت رواية "زينـب" ليهيكـل أول رواية بالمعنى الفني الحديث (ومن حسن الحظ أنها لم تُدرج ضمن قائمة الراويات العربية الأهـم؛ لأن هـذه الصـفة لا تنطبق عليها بالفعل). وفي تقديري أن هذا الانتصـار كـان بديهيا ليس فقط لأن تيار التبعية الذهنية للنموذج الغربي هـو

الذي أنتصر وساد في الحياة المصرية منـذ بدايـة القـرن العشرين، وإنما أيضا لأن الاتجاه الأول قد ضل الطريق من زاويتـين: الأولى أنه لم يلجأ إلى الأشكال التراثيـة التـي كانت كفيلة بمساعدته على تحقيق هدفه؛ وأقصـد الأشـكال القصصية الشعبية مثل السير الشعبية وقصـص ألـف ليلـة وليلة، و الزاوية الثانية أنه لم يكن قادرا على تحقيق قطيعـة معرفية حقيقية مع الأشكال الرسمية التي تعامل معها، لأنـه لجأ إليها من منطلق رد الفعل، وربما الحاجة إلى السند في مواجهة العدو القوي (الغرب)، وهذا ما جعل هـذا الاتجـاه يستسلم لهذه الأشكال بوصفها حصنًا حنونًا، فاحتوتـه ولـم يستطع هو تطويعها وتطويرها حقًا، فسقطت أعماله ضحية تناقضات وثنائيات عديدة لا مجال هنا لتفاصيلها(٣).

غير أن أعمال الاتجاه الثاني لم تسلم من المشـكلات هي الأخرى، وإن كانت مشكلاتها ناتجة عن عدم نجاحها في تقليد النموذج الروائي الأوروبي تماما، بحكم أن هذا التقليـد ذاته أمر مستحيل عمليا، ولأن واقع المجتمع وخصوصـيته يفرضان على الكاتب- رغم أنفه- اختلافًا ضروريا وتقديري أن سبب فشل الكتابات المبكرة، خلال النصـف الأول مـن

القرن العشرين، كان هو عدم وعي الكتاب بهذا الاختلاف وعيا علميا، وحرصهم على الأبتعاد عنه أو تطويعه للنموذج الغربي قدر الإمكان. ولم ينج من هذا- إلى حد ما- إلا النماذج التي وردت في القائمة بالفعل: عودة الروح لتوفيق الحكيم، وقنديل أم هاشم ليحيى حقي، و"دعاء الكروأن" لطه حسين الذي كنت أفضل اختيار كتابة"الأيام " بدلاً منها.

أقول أن هذه الأعمال نجت إلى حد ما، لأن بها الكثير من المشكلات الناتجة عن نقص الوعي أو زيفه أحيانًا (بسبب التبعية الذهنية) وعن نقص المهارة في بلورة وسائل كتابة فنية حديثة منقطعة (معرفيا) عن كل من الكتابتين العربية القديمة والأوروبية الحديثة.

فيما بعد تتضاءل المشكلات الفنية، وتتبلور أساليب قص حديثة بدرجات متفاوتة، لكنها في كثير من الأحيان تظل متأثرة بتقنيات الكتابة الأوروبية وإن كانت بلغة عربية، و يرجع هذا- في تقديري- إلى استمرار نقص الوعي أو زيفه أحيانًا بفعل التبعية، حيث أنني لم أستطع الجزم- بعد - بأن الراوية العربية في مصر وفي غيرها قد أصبحت عربية حقًا، أقصد رواية ذات محتوى وشكل عربي، لا

ينفصل فيها الشكل عن المحتوى، وبمعنى أدق تراعي أذواق وقيم المجتمع العربي الجمالية، وهي تصوغ تقنياتها ورؤاها.

من هنا فإن المراهنة على أشكال الراوية الأوروبيـة الحداثية وما بعد الحداثية، لن تكون ناجعة إلا بعدر ما نفككها ونعيدها إلى عناصرها- الإنسـانية- الأولـى دون التـزام بهيكلها وبنيتها الكلية. وربما كان نمـوذج روايـة أمريكـا اللاتينية نموذجا هاديا ومرشدا في هذا الاتجاه. ولذلك، فرغم أن محاولات الاستفادة بتقينات الراوية الأوروبية مـا تـزال مستمرة، فإنها- فيما أعتقد- تخلت منـذ السـبعينيات عـن التعامل معها تعاملاً صنميا، وأصـبحنا إزاء تعـدد حقيقـي وواضح في اتجاهات الكتابة، وإن كان يمكن حصـرها فـي اتجاهات ثلاثة: الأول و الأكثر انتشارا هـو العـودة إلـى الاستفادة من إمكانيات الكتابة الو اقعية مع تجاوز سـلبياتها مثل السطحية وإغفال مشكلات الذات. وفي هذا الاتجاه يمكننا أن ندرج بهاء طاهر وأبو المعاطي أبو النجا وخيري شـلبى وإبراهيم أصلان وعبد الحكيم قاسم ومحمد جبريل ورضوى عاشور وصبري موسى ومحمد البسـاطي وجميـل عطيـة إبراهيم وسلوى بكر وإبراهيم عبد المجيد ومحمود الورداني

وأحمد زغلول الشيطي ورضا البهات وحسني حسن، وسهام بيومي وهالة البدري وسحر الموجي وعفاف السيد ونجـوى شعبان وشحاته العريان، هذا بالإضافة إلـى عـلاء الـديب وإسماعيل العادلي وإدوار الخراط- حتى لو رفض-

أما الاتجاه الثاني فيميل إلـى الاسـتعانة بـالخبرة والأشكال التاريخية بطرق مختلفة، وفي هذا الاتجاه تنـدرج جل أعمال جمال الغيطاني، وصـنع الله إبـراهيم بصـيغة مختلفة تماما تتنهج الاعتماد على الوثيقـة، ومجيـد طوبيـا وبعض أعمال رضوى عاشور وبعض أعمال إبراهيم عبـد المجيد وعمـل سـلوى بكـر "البشـموري"، وعمـل مـي التلمساني"هليوبوليس".

أما الاتجاه الثالث فيميل إلى النهل مـن مخـزون الخبرة الشعبية وأشكالها كما هو واضح في أعمـال يحيـى الطاهر عبدالله ومحمد مستجاب وعبـاس أحمـد و فكـري الخولي وفتحي امبابي، وميرال الطحاوي وغيرهم.

أن هذه الاتجاهات الثلاثة التي لاتنفي خصوصية كل كاتب وتجربته، هي طرق مشروعة للتخاص مـن نمطيـة سادت فترات طويلة، وتشير إلى بحـث الأصـيل يمكـن أن

يقود- من وجهة نظري- إلى الاقتراب من حلـم محتـوى الشكل العربي للرواية.

من نافل القول أن محتوى الشكل العربـي لا يعنـي شكلاً محددا بل هو دعوة لكسر نمطية الشكل الواحد، وصولاً إلى تنوع الثروة الجمالية الممتدة عبـر مختلـف الطبقـات والبيئات الجغرافية والخبرات التاريخية وهي دعوة شـرطها الوحيد أن تكون مخلصة لخبرة كاتبها (العربي) وأن يتخلص الكاتب من هيمنة النموذج الأوحد للكتابة وللتطور (النمـوذج الأوروبي) وأن يؤمن بأنه فنان حقيقي، وأن حقيقة فنـه لـن تتجلى إلا إذا أخلص لخصوصية تجربته، وعاش بعمق معاناة اكتشاف الطرق القادرة على تجسيد هذه الخصوصية. وهـذا ما أرى بوادره في التجربة الروائية المعاصرة في مصـر، وفي الوطن العربي.

هوامش:

(١) راجع بيتر جران: الأصول الإسلامية للرأسمالية، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٩٣. ترجمة محروس سليمان.

(٢) راجع كتابنا: الحداثة التابعة في الثقافة المصرية.
دار ميريت للنشر القاهرة ١٩٩٩.

(٣) راجع كتابنا: محتوى الشكل في الراوية العربية.
الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٦.

هل
صارت الراوية حقًا ديوان العرب؟

يستطيع المراقب للحركة الأدبية في الوطن العربـي المعاصر، أن يلحظ - بوضوح - تزايد حجم الإنتاج الروائـي وأهميته إذا قورن بغيره من الأنواع الأدبية، والشعر بصـفة خاصة، هذا النوع الذي استحوذ قديما على صـفة "ديـوان العرب". أن تزايد حجم الإنتاج الروائي، والذي يتضح فيـه تفضيل الناشرين للرواية عن غيرها، هو في الحقيقـة تلبيـة لطلب متزايد من قبل القراء ينعكس في أرقام التوزيع، التـي تقول أن هناك إقبالاً على الراوية (يكاد يكون ضعف الإقبال على الشعر في المتوسط). وإنما تخص الشـعر المعاصـر تبرره مجموعة عوامل لاتخص الراوية فحسب، وإنما تخص الشعر المعاصر أيضا. فالطابع العام الـذي يسـود اللحظـة الراهنة من شعرنا"الحداثى" يبعده عن أن يكون فنًا جماهيريا بالمعنى القديم بل إن هذه الصفة "الجماهيرى" هـي إحـدى الصفات التي بات شعراؤنا يكرهون لصقها بشـعرهم (وإن كانوا بالطبع لا يكرهونها لأنفسهم). ورغم أن هـذا الطـابع

نفسه يطبع بعض اتجاهات الكتابة الروائية الحديثة أيضا، فإن الطابع الغالب على الراوية ليس كذلك. وبمعنى أدق هنـاك عدد من كتاب النثر لايحبون أن يسموا أعمالهم باسم الراوية، ويفضلون اسم "النصوص" أو" النص " معبرين عن توجه لا نوعي أو متجاوز للأنواع أو عبر نوعي. وهذه الكتابـات- فيما أظن- ينطبق عليها ما ينطبق على شعر الحداثة، بدرجة أو بأخرى ومن ثم فإنها تخرج عن نطاق هذه التسمية التـي نناقشها هنا" ديوان العرب".

في المقابل نجد لدينا خلال العقود الخمسة الأخيـرة، عددا ضخما من النصوص "الروائية" التي تسعى إلى التمسك بحد أدنى من الخصائص الفنية التي تحقق قدرا متفاوتًا مـن التماسك الحدثى والنمو البشرى للشخصيات، واللغة الحياتية، والعمق في رؤية مظاهر الأشياء، والربط بينها ربطًا يقـود القارئ ليجوس في تجربة متكاملة، يشعر أنها في النهاية هي تجربته بالذات أو قريبة منها على أقل تقدير. هذه الخصائص والتي يمكن تسميتها بالقدرة على التعامل مع غريزة القـص وغريزة التحليل للشخصية البشرية، بالإضافة إلـى بعـد التسلية والإمتاع، هي التي جعلت الراوية، بعد هذا المجهـود

الطويل، تتمتع بهذه الأهمية لدى القراء أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية، وهذا كله، بالطبع، يدعم التسمية بـ "ديوان العرب الجديد".

ومع ذلك فإن هذه المؤشرات السابقة، هي نفسها، يمكن إذا تمعنا فيها من زاوية أخرى، أن تكون مؤشرات لنفي المقولة. ولنبدأ بأرقام التوزيع التي هي أكبر الدلائل على أهمية الراوية. تقول سجلات الناشرين أنه فيما عدا عدد محدود جدا من الروائيين - لايزيد عدد النسخ المطبوعة من أي رواية عن ثلاثة آلاف نسخة أو خمسة آلاف على أكثر تقدير أي أننا، إذا أهملنا بعض الكتاب الذين نجحوا في أن يقيموا صلة أوسع بالقراء لسبب أو لآخر(إحسان عبد القدوس مثلاً، يدغدغ الغرائز ويستهوي الشباب، ونجيب محفوظ بعد حصوله على جائزة نوبل... الخ) عدد من السنوات لايقل بأى حال من الأحوال عن ثلاث سنوات، وهي المدة التي يستغرقها توزيع الكتاب. وبالطبع، فإن الخمسة آلاف نسخة قد تصل إلى ضعف عدد القراء أو أكثر، بحكم أن بعض الكتب تقتني من قبل مكتبات عامة، كما أن بعضها يمكن أن يتداول بين أكثر من قارئ واحد،

وبهذا المقياس واعتمادا على أرقام التوزيع وأرقام القراء في المكتبات العامة، سبق لنا أن قدرنا في دراسة سـابقة عـدد قراء الأدب عامة في مصر بنحو مائتى ألف قارئ.

ولو أننا اعتبرنا أن نصف هـذا الـرقم هـو قـراء الراوية، باعتبار أهميتها المتزايدة التي سبق أن أشرنا إليها، يصبح عدد قراء الراوية في مصر نحو مائة ألـف قـارئ. وذلك في مجتمع يزيد عدد أعضائه عن ستين مليونًـا مـن الأفراد، يعرف نصفهم (علـى الأقـل، حسـب المصـادر الرسمية) القراءة والكتابة. وأظن أن المقارنة ناجحـة لأنهـا تقول إن الروية (العربية) لاتمثل سوى مواطن واحد من كل ستمائة مواطن، أو قارئ واحد من كل ثلاثمائة قارئ. وهذه النيجة فيما أعتقد يمكن أن تنطبق على بقية البلدان العربيـة التي قد تكون النسبة فيها أعلى من ذلك بسـبب قلـة عـدد السكان، إذا أضفناها إلى البلدان التي تكون النسبة فيها أدنى بكثير بسبب قلة النشر وزيادة الأمية.

النتيجة تقول إذن إن الراوية ليست سوى ديوان فئـة محدودة جدا من العرب. في حين أن الشعر كان يمثل ديوان كل العرب أو معظمهم. بمعنى أن كل عربـي سـواء فـي

الجزيرة العربية أو في إطار الدولة الإسلامية، كان يجب أن يستمع إلى الشعر، و كان يستطيع أن يفهمة وأن يتذوقـه. والسبب واضح وهو أن لغة الشعر كانت هي لغـة العربـي ذاته مهما تقعرت، ومهما كان العربي لايعـرف القـراءة أو الكتابة. فقد كان الشعر يصل شفاهة إلـى " لسـانه" حسـب مفهوم دى سوسير، كما يصل إلى معاناته العميقة (وخاصة في العصر الجاهلى، قبل إن يتوجه الشعر توجهات سلطوية). نحن الآن بالطبع في مجتمع مختلف، فرغم أنه لـيس بـدائيا مثل المجتمع الجاهلى، إلا أنه يعييش حالة مـن الجهالـة لا تطال فقط الأميين، وإنما نسبة غالبة من المتعلمين. ونحن لا نتلقي الفن شفاهة (فهذا ممنوع بحكم قانون الطوارئ الـذي يحظر التجمعات) وإنما عبر وسائط تحكمها قـوانين وقيـود منها ما يخص الرقابة ومنها ما يخص العرض الاقتصـادي والطلب غير أنه لا يجوز لنا أن نركن إلى هذه الأسـباب وحدها في ضعف صلة أدبنا بشعبنا، وعلينا أن نبحث عـن أسباب أعمق ربما تتصل بالعنصرين الأكثر أهمية في العملية الإبداعية أي المبدع والنص، وليس فقط بالعنصرين اللـذين أشرنا إليهما (المتلقي" الجمهور"، والوسائط) وفي هذا السياق

فقد سبق لي (٢) أن اعتبرت أن التوجـه الإبـداعى لـدى المبدعين (باعتبارهم فئة من فئات المثقفين) مسئول إلى حـدٍ كبير عن القطعية بين الأدب والجمهور والواسع، وقلت ومـا زلت أرى أن معظم المبدعين يعيشون حالة مـن الغربـة أو الاغتراب عن أذواق قرائهم الحقيقيين أو أبنـاء شـعبهم لأن توجههم كان منذ البداية، ومازال لدى الكثير منهم، هو التعلم من النموذج الغربي ومتابعته ولم يبذل معظمهم الجهد الكافي للتعرف بعمق على ما أسميته محتـوى الشـكل القـومي أو الوطني أو الشعبى (هذه جميعا مترادفات في هـذا السـياق) بمعنى نسق القيم والأذواق والمثل الجماليـة العليـا، التـي يتبناها الشعب بفئاته المختلفة. كما أنهـم- مـن ثـم – لـم يستطيعوا أن يكتبوا لهؤلاء البشر بالتركيب اللغـوي الـذي يفهمونه، وبالأذواق الحسية والمعنوية التي يفضلونها (وهـذه طبعا لم تكن ولن تكون دعوة للمبدعين للاستسلام لـلأذواق الشعبية، وإنما هي دعوة لفهمها وتقديرها من داخلها، ولـيس بفرض أذواق غريبة من الخارج لا يمكنها أن تؤثر حقًا فـي داخل مجتمعنا بعمق).

إن هذا التوجه ليس مسئولية المبدعين بوصفهم أفرادا، بل إننا نستطيع أن نجد عددا يتزايد باضطراد من الكتاب يحاول أن يخرج عن إطار هذا التوجه ويبحث عن طريق خاص للإبداع وإن كان معظم هؤلاء قد قمعوا من قبل النقاد أو المؤسسات الثقافية المختلفة، أو ضلوا الطريق ليصلوا إلى حلول (تراثوية) أو شعبوية لا تقدم شيئًا ذا بال. وعلى كلٍ، فقد ظل هؤلاء قلة لا تعني الكثير في ظل التوجه العام الذي لا يخص الأدباء فقط وإنما المثقفين بصفة عامة بوصفهم فئة اجتماعية تمثل جزءا من الطبقة البرجوازية بفئاتها المختلفة التي قادت تطورنا الحديث منذ بدايات القرن الماضي، هذا التوجه تحكمه التبعية الذهنية للنموذج الحضاري الغربي، بوصفه نموذجا وحيدا للتطور، في كافة المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية. وليس هنا بالطبع مجال للتفاصيل في جذور هذه التبعية ومظاهرها، فقد سبق أن عالجناها في أكثر من موضع(٣) ولكن ما يهمنا هنا، هو أن هذه الطبقة المشوهة قد سعت إلى تحقيق مجتمع رأسمالي في كل المجالات، ولكنها لم تنجح في ذلك لسبب أساسي هو أنها تصورت إمكانية تقليد النموذج الرأسمالي

الغربي ونقله إلى مجتمعنا، ولم ندرك أن هـذا مسـتحيل نظريا (لأن التطور الاجتماعي لا يمكن أن ينقل من الخارج، وغير ممكن عمليا لأن الغرب نفسه لن يسمح لها بذلك حتى لا يفقد أسواقه ومصادر المواد الخام والعمالة الرخيصة كمـا هو معروف).

لم ننجز إذن المجتمـع الرأسـمالي ولـن ننجـزه؛ لاستمرار نفس الاليات السابقة، والراوية هي بنت المجتمـع الرأسمالي كما استقر في تـاريخ الأدب ونقـده مـن كـل الاتجاهات(٤) فهل لدينا الآن رواية عربية حقًا تمثل ديواننـا الحقيقي؟ أقول إنه رغم ما سبق أن أشرت إليه من الازدهار الواضح للرواية بالمقارنة مع غيرنا من الأنواع، ورغـم أن بعض الكتاب المعاصرين بالذات يسعون إلـى إنجـاز هـذه المهمة، فإنني أرى أن المعظم الأعم من الراويات المكتوبة بالعربية لا تمثل محتوى الشكل أو محتوى الأشكال العربية. وبالتالي فهي تظل رواية ناقلة أو مقلدة وأنها لـن تسـتطيع تحقيق هويتها العربية. وهي هوية لا تتحدد في طريق واحد بالضرورة دون أحد أمرين: الأول هو أن تكون نتاجا لمجتمع رأسمالي حقيقي يضمن مفهوم الفرد والوضـعية العقلانيـة

والعلمانية والديمقراطية وغيرها من قيم الرأسمالية. وهـذا- في تقديري- أمر مشكوك فيه تماما. ومن ثم لا بـديل مـن الأمر الثاني، وهو أن يدرك المبدعون العرب هذه الحقيقـة، وأن يخرجوا عن إطار الطبقة التابعة ويلتحقـوا بالطبقـات الشعبية، فهناك يمكنهم أن يجدوا في معاناتها العميقة والثرية مصادر حقيقية للإبداع. وهناك فقط يستطيعون أن يتجاوزوا أزمتهم ويحققوا أدبا عربيا حقًا، وساعتها فقط سيتضـح أي الأنواع هو ديوان العرب. فربما يكون هذا الديوان مخبأ لـم يكتشفه أحد بعد، تماما مثل المجتمع المتجـاوز للرأسـمالية، مفتوح الأفق.

* هوامش

(١) راجع دراستنا: جمهور الأدب في مصر: دعوة للدراسة، مجلة المنار العدد ٥٨ أكتوبر١٩٨٩.

(٢) سيد البحراوي: الشكل التابع كمعوق لوظيفة الأدب: مجلة أدب ونقد القاهرة يناير ١٩٨٧.

(٣) على سبيل المثال كتابنا: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث: دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٣.

(٤) يتفق على هذا "إيان وات" في كتابه" نشأة الراوية" و"لو كاتش" في كتابه" نظرية الراوية" و"جولدمان" في كتابه" نحو علم اجتماع للرواية" وباختين في كتاباته المختلفة، وخاصة كتابيه عن "رابليه" و"دستوفسكى"، راجع حول هذه القضية أيضا كتاب "بيير زيما" " النقد الاجتماعي" ترجمة عايدة لطفي، مراجعة وتقديم أمينة رشيد وسيد البحراوي: دار الفكر للدراسات القاهرة ١٩٩١.

الواقع والواقعية
في أدب نجيب محفوظ

منذ العقد الثاني من القرن العشرين، يمكننا أن نلاحظ وجودا واضحا لمصطلح " الحقيقة" عند كتاب القصة القصيرة (والراوية بما فيها المسرح كما كان شائعا آنذاك) من أمثـال محمد تيمور وأخيه محمود ويحيى حقي ومحمد حسين هيكل وغيرهم. وهذا المصطلح الذي حـاول هـؤلاء الكتـاب أن يصفوا به توجههم الفني أو المذهبى كان ترجمة للمصـطلح الفرنسي(Realisme) وقد استمرت هـذه الترجمـة حتـى الأربعينيات حيث بدأت تتراجع أمام ترجمـة جديـدة هـي "الواقعية" في كتابات وترجمات نقدية للويس عوض وأحمـد رشدي صالح ومحمد مفيد الشوباشي ومحمد مندور وغيرهم، وفي إبداعات فنية شعرية ونثرية كان أهم أعلامها دون شك عادل كامل ونجيب محفوظ وبعدهم كانت أجيال عدة وصفت بأنها تنتمي إلى الواقعية وما تزال قائمـة حتـى الآن رغـم

التراجع الواضح منذ السبعينيات، ورغم الاختلافات الحـادة في فهم مصطلح الواقعية لدى كل جيل من هذه الأجيال، بـل ولدى كل كاتب على حدة، وربما في المراحل المختلفة لنفس الكاتب كما حدث بالنسبة لنجيب محفوظ نفسه.

لقد بدأ نجيب محفوظ في نشر أعمالـه سـنة١٩٣٨ بمجموعة قصصية هي " همس الجنون"، ورغم أنها تحمل " التيمات" الأساسية التي شغلت عالم الكاتب بعد ذلك، بما فيها التيمات " الواقعية" و" التاريخية" والهموم " الفلسـفية"، فـإن هيمنة التجريب ونقض التبلور الفني يقللان من انتماء قصص المجموعة إلى مذهب أدبـي غالـب؛ ومـن ثـم فـإن أول توجه فني واضح لدى نجيب محفوظ كـان التوجـه إلـى الراوية التاريخية فـي أعمالـه الثلاثـة" عبـث الأقـدار" و"رادوبيس" و"كفاح طيبة" (صدرت في الفترة بين ١٩٣٩ – ١٩٤٤). في هذه الراوايات بعد واضح عن الواقع المعاصـر الذي عاشه الكاتب إلى الماضي الفرعوني. غير أن هذا البعد لا يبدو لي أكثر من مسافة اتخذها الكاتب من الواقع، لكـي يرشح له حلاً لأزمته، سواء الراهنة (آنذاك) أو لصـيرورته المستقبل.

إن نجيب محفوظ لم يكن الوحيد الذي توجه بين كتاب تلك الفترة إلى الماضي، بل إنه أقلهم في الحقيقة، إذا تذكرنا على أحمد باكثير وعلى الجارم وعبدالحميد جودة السحار ومحمد فريد أبو حديد ومحمد سعيد العريان ومحمد عوض محمد وعبد المنعم محمود عمرو وعادل كامل، وإذا كان لبعضهم رواية واحدة أو روايتان، فإن لبعضهم أكثر من خمس عشرة رواية مثل السحار أو الجارم، بحيث يمكن لنا القول بأن الراوية التاريخية كانت هي السمة الغالبة لكتابة تلك الفترة. وهي سمة ناتجة عن عاملين أساسيين: الأول هو الهروب من مواجهة القهر البوليسي الذي ساد مصر منذ أواخر الثلاثينيات تحت حكم أحزاب الأقلية والثاني هو البحث عن طريق يحدد الهوية المصرية، بعد الفشل الذي بدا واضحا للحل السياسي للمشكلة الوطنية و الحاجة إلى حل جديد، ومن هنا سيتضح لنا لماذا شغلت معظم هذه الراويات نفسها بتقديم نماذج بطولية من التاريخ القديم، سواء كان إسلاميا أو فرعونيا.

ومن بين أسماء الكُتاب المشار إليهم سابقًا يتضح أن هناك فريقين متمايزين إلى حد كبير؛ فريق لجأ إلى

الماضي الإسلامي العربي، وفريق (يمثله الثلاثـة أسـماء الأخيرة مع نجيب محفوظ) اختار الماضي الفرعوني. وهـذا التمايز كان مؤشرا واضحا للصراع الفكري الذي كـان- وما زال- سائدا حول الهوية المصـرية بـين الإسـلاميين العروبيين والمتوسطيين الفرعونيين.

غير أن نجيب محفوظ، مثل معظم هؤلاء الكتاب، لم يتلكأ كثيرا عند هذا المنعطف مع ازدياد حـدة التناقضـات السياسية والاجتماعية في مصر منـذ سـنة ١٩٤٢، حيـث انهارت آخر قلاع الحل السياسي التفاوضي، بقبول حـزب الوفد تشكيل الـوزارة تحـت الوصـاية الإنجليزيـة فـي فبراير١٩٤٢. وماجت الشـوارع بالمظـاهرات الضـخمة والعنيفة التي انتهت بتشكيل اللجنة الوطنيـة العليـا للطلبـة والعمال سنة ١٩٤٦، التي بدا واضحا أنها هي التـي تقـود الحياة السياسية في مصر، وتسمح بقدر أعلى مـن حريـة الحركة والفعل والفكر؛ مما سمح لنجيب (وآخرين) وبعد أن انتهى من إحكام مهاراته الفنية فـي الراويـات التاريخيـة الثلاثة، بالدخول مباشرة في معمعة الواقع في تسع روايـات شكلت صلب عمل نجيب محفوظ وقيمته وشـهرته وهـي:

القاهرة الجديدة، وخان الخليلي، وزقاق المدق، والسراب، وبداية ونهاية، وأولاد حارتنا، وبين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية. (كتبت في الفترة من ١٩٤٥- ١٩٥٧).

وهذه الأعمال هي في الحقيقة أكثر الأعمال التي أطلقها عليها وصف المرحلة" الواقعية" في أدب نجيب محفوظ وهو حكم صحيح فعلاً، وإن كان يحتاج إلى بعض الإضافات والتعديلات، بعد التوضيح بالطبع.

ينطلق وصف هذه الأعمال بالواقعية من حقيقة أنها قامت- وقد امتلك كاتبها أعلى المهارات الروائية المحكمة في ذلك الوقت - برصد دقيق لأحوال المجتمع المصري وتناقضاته وأزماته على نحو محكم ورصين ودقيق. غير أننا نحتاج أن نرادفه بمصطلح الواقع أيضا. في هذا السياق لابد من الإشارة إلى ما أصبح معروفًا عن عالم نجيب محفوظ، ليس فقط في هذه المرحلة، بل في كل مراحله، من أن اهتمامه الأساسي كان موجها إلى فئة محددة من فئات المجتمع المصري، وهي شريحة البرجوازية الصغيرة في مدينة القاهرة بالتحديد. وإذا حاولنا أن نستقصي المشكلة الأساسية التي عالجها محفوظ في هذه الطبقة، فيمكن القول

بأنها مشكلة التطلع الطبقي بصفة أساسية دون غيرهـا. وإذا كان في بعض الراويات ملامح للإشكاليات الفكرية والسياسية (في الثلاثية مثلاً)، أو الفلسفية (أولاد حارتنـا)، أو النفسـية (السراب)، فإن هذه الملامح تظل هامشية وثانويـة بالنسـبة للمشكلة الكبرى التي أشرنا إليها. وصحيح بالطبع أن هذه أزمة حقيقية عاشتها- ومازالـت – البرجوازيـة المدينيـة الصغيرة، وخاصة في أزمات تسمح بالثراء السـريع مثـل الحرب العالمية الثانية (أو لحظتنا الراهنـة)، غيـر أن ذات الشريحة كانت تعيش في ذلك الوقت هموما أخـرى كبيـرة تكاد تكون نقيض هذه الهموم، أقصـد الصـراع الـوطني/ الطبقي ضد المحتل وأعوانـه. وهـو نضـال تجسـد فـي المظاهرات والتجمعات والمنظمـات ووصـل إلـى حـد المقاومة المسلحة والاستشهاد.. الخ. غير أنه من الواضح أن موقف نجيب محفوظ من هذه الهموم كان شديد السلبية بـل والإدانة. فهو لم يتجاهلها فقط في هذه المرحلة، بل إنه حينما تناولها بعد ذلك في "عصرالحب"١٩٨٠، كان موقفـه منهـا موقف الإدانة الواضحة.

ليس المقصود نفي صفة الواقعية عن هذه المرحلـة من إنتاج نجيب محفوظ، لأنه لم يقدم الواقع كله في رواياته واقتصر على أحد هموم شريحة واحدة من شرائح المجتمـع في منطقة جغرافية محدودة؛ فليس هنـاك أديـب أو فنـان يستطيع أن يقدم هذا الواقع كله في أي عمل من الأعمال أو في مجموعة من الأعمال. فالموضوع الذي يجسـده الفنـان ليس هو الذي يحدد انتماءه إلى مدرسة أو مذهب فني ، وإنما الكيفية التي يرى بها هذا الموضوع ويعالجهـا بهـا علـى المستوى الفني. بهذا المعنى تصبح معرفة مفهـوم"العليـة" ضرورية لمعرفة انتماء نجيب محفوظ الحقيقي.

إن " العلية" أو" السلبية" هي أساس البنية الروائيـة، سواء على مستوى الحدث أو الشخصيات أو الزمان والمكان وغيرها من العناصر الفنية، والمقصـود بالعليـة: منطـق واستراتيجية تتابع السرد في الزمان والمكان وكيفية تعامـل الشخصيات مع كل هذه العناصر. من هذه الناحية يمكننا أن نلاحظ أن علية نجيب محفوظ التي تبدو تتابعية ومتسلسـلة تسلسلاً محكما ومنطقيا، ليست في الحقيقة إلا علية ميكانيكية تحكمها رؤية نجيب محفوظ للبشر والحياة، وهذه الرؤية ذات

الجذور الفلسفية (البرجسـونية) والدينيـة (القدريـة) تقـود الأحداث وتحدد مصائر الشخصيات نحو مصير محتـوم لا فكاك منه، وهذه الرؤية في تقديري رغم ثراء العالم وتنوعه بنماذج الشخصيات المتنوعة، بما فيها الشخصيات المنحرفة اجتماعيا، تبقى رؤية أخلاقية تدين المنحـرف والمتطـرف، وتمجد نموذج الوسط بين الثنائيات المختلفة: الجسد والروح، والعلم والدين، والمال و الشـرف.. الـخ ولعـل النمـوذج الواضح الذي نجد كثيرا من التشابه معـه فـي الراويـات الأخرى هو نموذج بداية ونهاية، حيث ينتهي إلى الجحـيم كل من تطرف في تطلعه وحاول تحقيق هذا التطلع بوسـائل منحرفة على حساب نفسه أو على حساب الآخرين (حسـن وحسنين ونفيسة) ولا يبقى سليما سوى الأم وحسين اللـذين نجحا في تحقيق توازن نجيب محفوظ وصراطه المستقيم.

لو أن نجيب محفوظ اكتفي بهذا النمط من العلية لكان من الممكن أن ندرج أعماله في إطار المدرسـة الطبيعيـة (إميل زولا.. الخ) غير أنه بهذه العلية نجح في الكشف عـن تناقضات مهمة في المجتمع المصري كله، عبر تحليله لهـذه الشرعية المحدودة، ومن هنا يمكن لنا أن نضيف إلى هذه

الطبيعة ما سمي بالواقعية النقدية؛ واقعيـة بلـزاك وديكنـز وغيرهم، مع تأثيرات متعددة في أعمال مفردة، كمـا هـو الحال في التأثر الفرويدي في " السراب" على سبيل المثال.

وفي تقديري أن هذه الملامح قد سادت أعمال نجيب محفوظ في المرحلة الأخيرة بعد فترة من التنـوع فرضـتها ظروف الخمسينيات والستينيات، فيمـا سـمي بالمرحلـة الرمزية والتي شملت روايات"اللـص الكـلاب" و"السـمان والخريف" و"الطريق" و"الشـحاذ" و"ثرثـرة فـوق النيـل" و"ميرامار" (كتبت فيما بين ١٩٦١- ١٩٦٧) بالإضافة إلى مجموعات هذه الفترة القصصية، وربما نضيف الهيا روايـة مثل " الكرنك "١٩٧٤).

حتى في هذه المرحلة أيضا نستطيع أن نجد ملامح " الواقعية" المحفوظية، المتمثلة في منطق العلية الـذي سـبق توضيحه مع تنويعات واضحة في الشكل وفي الموضوعات. فرغم أن أبطال روايات هذه المرحلة الثالثة ينتمون أساسـا إلى المثقفين والسياسيين، فإنهم في معظمهم لا يخرجون عن نطاق البرجوازية الصغيرة المأزومة. غير أن أزمتهـا هنـا ليست أزمة انتماء طبقي كما كانت فـي المرحلـة الثانيـة،

ولكنها أزمة حرية؛ أزمتها لم تعد مـع الطبقـات المهيمنـة اقتصاديا واجتماعيا، وإنما مع القهر السياسي الذي حل محل القهر الاجتماعي. ومن هنا ابتـدع الكاتـب أشـكالاً أكثـر معاصرة وقدرة على صياغة هذه الأزمة، كان أبرزهـا دون شك تعدد الأصوات في (ميرامار) والعبث في (ثرثرة فـوق النيل) والذي امتد بكثافة بعـد الهزيمـة فـي مجموعـات قصصية.

رغم هذا التنويع والتجديد تبقى علية محفوظ هي هي من وجهة نظري، ويبقى تحكمـه واضـحا فـي مصـائر الشخصيات طبقًا لهذه العلية. فرغم تعـدد الأصـوات فـي ميرامار، فإن وجهة نظر الكاتب تظل هي حاملـة الحقيقـة وقادرة على فرضها على بقية الشخصيات، لتظل في إطـار الراوية المونولوجية لا الراوية الديالوجيـة. ورغـم عبثيـة المواقف واللغة في الثرثرة أو "تحت المظلة" تظل أقرب إلى الفن الأليجوري" الأمثولي" الذي لا تتعدد فيه مدلولات الدال، بل يمكن في النهاية تفسيرها تفسيرا واحدا لا تتعداه (نموذج عبد الناصر في قصة" الظلام" من مجموعة " تحت المظلـة"

مثلاً). وهذا ما ينفي عن هذه الأعمـال صـفة " الرمزيـة" بالمعنى الدقيق للمصطلح.

لاشك أن أعمال هذه المرحلة أكثر غموضا، وغوصا في نفوس البشر من أعمال المراحل السابقة، لكنها من وجهة نظري تظل أقل أهمية من أعمال المراحل السابقة، لكنها من وجهة نظري تظل أقل أهمية من أعمـال المرحلـة الثانيـة وبصفة خاصة"الثلاثية"، أما أعمال المرحلة الأخيرة (منـذ بداية السبعينيات وحتى الآن) فهي عـودة إلـى ملامـح المرحلة الثانية (دون أن تمتلك ثراءها وكثافتها الإنسـانية)، والتي قدمت تشريحا مهما للمجتمع المصري فـي النصـف الأول من القرن من وجهة نظر نجيب محفوظ، عبر شـكل روائي محكم ولغة دقيقة ونافذة، وقدرة على تجسيد الشخصية النمطية والموقف، لم ينجح سواه فـي تلـك المرحلـة فـي إنجازها ما هو أفضل منه. أما بعد ذلك فلا شك أن هنـاك العديد من الكتاب المصريين والعرب، ممن يمكن اعتبـارهم منافسين حقيقيين لنجيب محفوظ سواء في إطار الواقعيـة أو خارجها.

* **أمين ريان:**

حافة الليل أم مدرج الصباح؟

(... أخذت أتطلع إلى ساعة الميدان الشامخة في وحدتها وأنا أحلم بمولد الفنانة الجديدة، وأخذت أقيس المسافة بين ليلتي هذه وقمة المجد." التي خيل إلى أنني أراها بقلب الميدان وتطل من فوقها لولي".

ووقفت لحظات أقوم النسمات الجارفة وتذكرت أننا في نهاية مارس الساعة التاسعة مساء.

والطبيعة صافية بعد هطول المطر حتى يكاد المرء يرى المستقبل كما يرى هذه النجوم المتألقة.

هيه، ماذا أريد الآن؟

من أنتظر إلى جوار هذه......" التاسعة"؟

لا أحد ينتظرني في هذه الساعة ولا أنتظر أحدا في هذا العالم. ولكنني شعرت بعاطفة خفية، وكأنها هناك، بل هنا تنتظرنى.

عاطفة رثاء وحزن" لوفاة نجفة".

والأسفاه لك أيتها العاطفة، لن تتيسر لك المشـاركة مع العالم الخارجي ولن يشبهك في وحشتك سواي.

سواى في وحشتي.)

هكذا تنتهي رواية" حافة الليل" المكتوبة سنة ١٩٤٨، وفي هذه النهاية يكمن كل شيء؛ اسم الراويـة، وبـدايتها ، وصراعها، وأزمتها، وزمنها أيضا.

تبدأ الراوية في " ذلك الصباح القـائظ مـن شـهر يوليه"، وتنتهي عند "حافة ليل" في " نهايـة مـارس". تبـدأ الراوية بالراوي وصديقه شوقي رفاص وحبيبته لولي ونجفة، وتنتهي الراويـة بـالراوي بعـد أن ودع آخـر هـؤلاء" لولي".وهكذا يمكن القول أن "حافة ليل" نهاية الراوية، هـي العودة إلى نقطه ما قبل بداية متضمنة في بعض سـطورها، وإن كان أهمال هذه الآفاق في السطور الأخيـرة يحمـل- بذاته – معنى، لا يتعلق بموقف الراوي، أو رؤية المؤلـف فحسب، وإنما يتعلق بالزمن؛ زمن التجربة، وزمن الكتابة.

تبدأ الراوية بالراوي" آدم" وقد عاد إلى ممارسـة الفن بعد أن انقطع عنه فترة من الزمن، لأسـباب لا تبـدو

شخصية، بقدر ما تبدو عامـة، وتشـكل منطقـة الصـراع الأساسية في الراوية، الصراع بين الفن وما يتعلق بـه مـن مفاهيم وسلوكيات، والحياة وما يتعلق بها، وخاصـة الحيـاة المجسدة والتي يشغل الحب الزاوية الرئيسية فيها.

في الراوية يشغل الصراع الداخلي للفنانين المتعددين محورا هاما ويشكل إحدى خصوصيات هذه الراوية، التـي نشرت (١٩٥٤) في ظل فورة " الواقعية" التي شغلت بالعالم الخارجي والصراع الاجتماعي الذي لم يكن- ثمة- مفر من الانشغال به دون شك، فقد تكاثفت مجموعة مـن الظـروف التي حتمت هذا الانشغال، كان أبرزهـا دون شـك احتـداد النضال الوطني ضد الاحتلال الإنجليزي وأعوانه، وضـد الاحتلال الصهيوني أيضا، بالإضافة إلى احتداد الصـراع الطبقي فلم يكن يمكن تجاهل كل ذلك والبقـاء فـي إطـار التهويمات الذاتية المحبطة لبقايا الرومانسية.

غير أن العالم الذي تقدمه رواية "حافة الليل" هو عالم مختلف تمام الاختلاف عن العالمين السابقين؛ عالم الواقعية، وعالم الرومانسية. يمكننا القول أنه عالم واقعـي تمامـا، إذا أخذنا الواقعية باعتبار أنها تصوير"للعالم الخـارجي". فهـذه

المعاناة التي عاشتها جماعة الفنانين والمثقفين طـوال عقـد الأربعينيات، هي معاناة حقيقية تاريخيا، وما كتب عن حلقات الفنانين من السرياليين و اليساريين وغيرهم شـاهد صـدق على ذلك. غير أن " تصوير العالم الخارجي" هنا لم يقع في أسر المنظور الميكانيكي الذي حكم الواقعية التـي سـادت، بمعنى أن العالم الخارجي- في هذه الراوية- قد تحدد فـي شريحة اجتماعية محددة وحرص على الغوص في مشـاكلها وتناقضاتها، واستطاع – بهذا- أن يقدم التجربة الذاتية، ولكن ليس المحبطة، كما هي التجربة الرومانسية الأحادية، وإنمـا تجربة صراعية، ترى التناقضات وتغوص فيها، مقدمة- في النهاية- آفاقًا متعددة، رغم إغلاق الراوية على النحو الـذي سبق أن رأيناه.

إذا كان الصراع الـداخلي لشخصـيات الفنـانين و الموديلات، هو الصراع المبطن لحركة الراوية، فإن الحركة نفسها تتبدى في مجموعة من المحاور المعقدة بين الـزملاء في المراسم وبين الموديلات المتعددة. ثم مع لولي، التي يبدو محورها حاكما للبناء العام للرواية، فبها تبدأ وبهـا تنتهـي، وهي لا تختفي أبدا طوال فصول الراوية الثمانية. غيـر أن

اعتبار اولي محورا حاكما للبناء، لابد أن يرد إلى علاقـة الراوي بها، لأنه هو الخيط النـاظم أو صـاحب التجربـة والمنظور الأساسي.

إن الراوي الصراعي متعدد العواطف والمشـارب، والصادق مع نفسه، والذي يحمل إرث ماضيه، سـواء فـي النظر إلى الفن، أو في محدودية العلاقـات الاجتماعيـة، وخاصة مع المرأة، يعود إلى الرسم بعد اعتزال، يبـدو أن سببه عائد إلى تلك التناقضات. يقول سليم لنجفـة مفسـرا العزلة:

(أختك أطاطة السبب، الراجل كان بييجى المرسم في أمان الله، وبعدين من يوم ماجبتيها زمـان بالليـل وأغمـي عليها قاطع الفن) ص٢٨. ومنذ أن عاد إلى الرسم تعلق قلبه بليلى أولاً، تلك الموديل الجميلة المترفعـة الحنونـة والتـي انتهى الأمر بها إلى الزواج من أحد الـزملاء وهجـرة المرسم الحنون والتي انتهى الأمر بها إلى الزواج من أحـد الزملاء وهجرة المرسم. فيتعلق بأطاطة، تلك الشخصية شبه الأسطورية "عليها عفريت" والتي ظلت طوال الوقت علـى علاقة مع العديد من الأشخاص خارج المرسم وداخله. ولكن

الأمر ينتهي بها إلى الاتفاق مع آدم على الـزواج. وهـو زواج لا يتم في النهاية وتهرب أطاطة من آدم مخلصة إيـاه من صراعه الداخلي، وصراعه مع الزملاء الذين لا يحبذون له الزواج من موديل، وإن كان بداخلهم هم أنفسهم الرغبـة فيها.

تربط الراوي بصديقه الأثير شوقي رفاص صـداقة قديمة وعميقة، إلى درجة أن البعض اعتبرهمـا أخـوين ولكن شوقي لا يقدم منذ بداية الراوية إلا مقترنًا بلولي..

(كان أول من بحث عنه حال وصولي فـي ذلـك الصباح القائظ من شهر يوليه.. هو صديقي.. " شوقي خليل رفاص". فقد كنت لم أره منذ مايو المنصرم.. وأجهل أخباره وأخبار حبيبته لولي.. وأنا أحيا على حبهما منذ ربيعه الأول) ص٢٥.

شوقي يحب لولي منذ صباها، وهي لم تلتفـت إليـه حتى تزوجت بعجوز، فبدأت تلتفت إلى شوقي وترغب في أن تعاشره معاشرة كاملة، وهو يرفض ويتعـذب وينتهـي الأمر بأن يهرب منها، مثلما هربت أطاطة مـن الـراوي. وتنتهي الراوية بلقاء عفوي بين الراوي ولولي، لأول مـرة

منذ بداية الراوية، يبدو فيه أننا على وشك لقاء حقيقي بـين طرفين يعرفان بعضهما جيدا، ويحتاج كل منهما حقًـا إلـى الآخر. بل إن هناك بوادر لتحقق هذا اللقـاء العـاطفي،في نهاية (السهرة)، حيث يحاول آدم أن يجذب لولي إلى دائرة الرسم، ويبدو أنها قد استجابت. محطمة بذلك أحادية النهايـة المطروحة في السطور الأخيرة من الراوية.

وحدة الراوي أو عزلته هي السمة الأساسـية لـه، يحاول أن يهرب منها فيعود إليها، وبها تنتهي سطور الراوية الأخيرة، غير أن الحياة الاجتماعية المختفية تماما من أحداث الراوية، تطل علينا بين الحين والآخر، عبر شبابيك متعددة؛ عبر بشر خارج المرسم يدخلونه عنوة ليلاحقوا المـوديلات، وعبر لولي أيضا أو أساسا. إن زخـم الحيـاة الخارجيـة، وانعكاسها على صراعات الفنانين الداخلية، بما فيهم الراوي، هي التي تقمع عزلة الراوي، وتفرض عليه أن يقدم روايـة متعددة الأصوات، رغم سيطرة صوته ومنظـوره، فيصـبح العالم صراعيا، وكذلك تصبح النهاية.

إن صراعية العالم قائمة في الراوية مـن بـدايتها ، وهي تفرض نفسها في بنائهـا وفـي لغتهـا، وفـي كافـة

تفصيلاتها، وحتى في أخطائها اللغويـة والأسـلوبية. فـي الصفحة الأولى نجد (والتأكيد من عندنا لبعض الكلمات):

(وكان صبانا أنا وشوقي رفاص.. يخلو من الربيـع والحنو.. فما أن عثر على لولي حتى غفلت عنه قسوة الدهر وابتسمت له الحياة.. و أصبحت وحدي في صحراء الجيل.. ومع ذلك فقد كان ما يسره إلى شوقي من أسرار غرامها هو الشعاع الوحيد الذي يذكرني بشمس الحب ونور الدنيا.

وكنت أعرف أن كلاهما يعصى الأبـاء والأجـداد والقديسين في "غرامهما البريء".. ولكنني كنت مـع ذلـك أتمنى اللحظة التي أبلغ فيها مبلغ شجاعتهما في المناضلة من أجل ثمرة العمر وقمة الوجود.. " ألا وهـو الحـب") (ص ٢٥).

إن ما يصل إلى القارئ من هاتين الفقرتين في بداية الراوية، هو في الحقيقة مجمل الصراعات الأساسـية فـي الراوية، سواء في داخل الراوي أو بينه وبين صديقه، وبينه وبين لولي، وبين صديقه وبين لولي، وبينهم جميعـا وبـين جيلهم الذي ينتمون إليه. في الفقـرتين تتحـدد خصوصـية الراوي فاقد الشجاعة ومتمنيها.. فاقد الحـب/نـور الحيـاة

وراغبه. وتحدد خصوصية حب شـوقي ولـولي" كلاهمـا يعصى الأباء والاجداد والقديسين في غرامها البـرئ. هـذا الحب الصراعي المعذب، وغير ذلك مـن الصـراعات (أو الأصوات المتعددة التي تحملها الجملة الواحـدة، كمـا هـو واضح من الجملة الأخيرة علـى سـبيل المثـال). وهـذه الصراعات الكامنة في هذه الفقرات، لا تملـك إلا أن تبـث شفراتها خِفْية إلى القارئ، ولكن هذا القارئ لايستطيع فك هذه الشفرات حقًا، إلا بعد الانتهاء من قراءة الراوية.

بنية الراوية، رغم أنهـا تتبنـي منطـق التسلسـل الخطي، إلا أنه ليس خطًا صاعدا، وإنما هو خط مستوٍ، يخلو من الإثارة، ومن الأحداث الجسـام، ومـن منطـق العِليـة الصارم، تتابع الوقائع والمشاعر والانفعالات، دون أن يصعد الحدث، أو تنمو (الحبكة). الأمور هكذا ملقاة على عادتهـا، رتيبة كما حدثت في الحياة، والخيوط التي تجمعها متعـددة، ولكن بعضها قوى ومتين، وقادر على أن يسلكها فـي عقـد واحد. ولكنه رغم أحاديته سمح لكل هذا الشتات، وكل هـذه الأصوات المتناقضة المتصارعة بأن تقدم نفسها إلى العالم و إلى القارئ.

هل يمكن القول إذن بأن أمين ريان، الذي عانى معاناة الراوي (في حالة الإبداع)، كان يمتلك حقًا، بجانب قدراته الفنية المتوهجة، رؤية جدلية، أعلى من كثيرين ممن لمعت أسماؤهم في فورة الواقعية؟

أعتقد ذلك، ولهذا، أحببت هذا العمل، وسعدت بأن ينشر من جديد، ليبقى دائما عملاً جديدا وليصحح نظرتنا إلى تاريخ الراوية العربية.

فتحي غانم.. دعوة للدراسة

هذه الكلمات لا تنتمي إلى أي تصنيف معروف في الكتابات النقدية المألوفة. فهي ليست دراسة، ولا هي مقالـة، ولا هي متابعة لعمل معين، ولا هي- حتى- انطبـاع عـن الرجل وكتاباته، هي كلمات ربما كـان هـدفها الأول هـو التعبير عن حب لكتابة فتحي غانم، وهدفها الأخير هو فـتح بعض الآفاق لدراسة أعماله، التي لم تلق الحظ اللائق بها من الدراسة بعد.

يلتقي فتحي غانم مع نجيب محفوظ في عـدد مـن الخصائص التي تميز عالم كل منهما فكـل منهمـا اختـار التركيز على المدينة، ومن بين طبقات المدينة ركـز أيضـا على الطبقة المتوسطة ولكن في حين شـمل عـالم نجيـب محفوظ نماذج مختلفة من أبناء هذه الطبقة المتوسة المدينية، اختار فتحي غانم الشريحة الأكثر فعالية وحراكًا من أبنـاء هذه الطبقة: أبناء البرجوازية الصغيرة من المثقفـين الـذين راودهم- بصفة أساسية- حلم تغيير العالم، لكن مـن أجـل مصلحتهم هم الشخصية. وحين يكتشفون- في الطريق- أن

هناك سبيلاً أقصر إلى هذه المصـالح الشخصـية، فـإنهم يتخلون عن الطريق الأول، ويلجون في السبل الأقصر.

هذا النموذج البشرى الذي التقطه فتحي غـانم فـي العديد من رواياته وجسده تجسيدا دقيقًا، يعتبر في تقـديري أهم النماذج البشرية المؤثرة في حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية. فهذه النماذج المؤهلة لتغيير الواقع لما تتمتع به من ذكاء وثقافة ورغبة، تتحول بسهولة، وببعض المجهـود من القوي المسيطرة، إلى عدو للتغيير، إلـى عـدو لتقـدم المجتمع، أي إلى عدو لذواتها الحقيقية التي تبقى بعـد ذلـك مشروخة أو محطمة، أو مقتولة برغم ما حققته – ظاهريا - من مصالح.

على هذا النحو يمكننا القول بأن فتحي غانم- بـرغم انحصاره في هذا النموذج- كان شديد الدقة في التصـويب، فوقع على النموذج النمطي في حياتنـا المعاصـرة بصـفة عامة، بحيث يجوز لنا القول أيضا بأنـه كاتـب المرحلـة (والمرحلة هنا تمتد طوال نصف القرن الماضي) التي تحكم فيها وقادها هذا النموذج، والذي أدى إلى ما نحن فيه الآن، حيث يسود نمط آخر هو نمط السمسار الذي حصـل علـى

المال بسهولة وبالطرق (غير المشروعة) ويشتري به العالم. هذا النمط، برغم اختلافه عن نمط الانتهازي عنـد فتحـي غانم، إلا أنهما أيضا يلتقيان في كثير من الخصائص، بحيث يمكننا اعتبار نمطنا المعاصر هو الامتداد الطبيعـي للـنمط الأول. فالسمسار ليس إلا انتهازيا أصبح تحقيق انتهازيتهـا أدنى وأسهل، ويباركه قطاع أوسع من المجتمع.

هذه هي الخاصية الأولى البارزة - والمعروفة- عن كتابات فتحي غانم، غير أن هذه الخاصية أقل أهمية بكثيـر من خاصية أخرى ربما كان أكثر خفاء، لكن دونها ما كانت تتحقق الخاصة الأولى، ولنقُل أن الخاصـيتين مترابطتـان ومتكاملتان، وينطلقان - معا- من اختيار الكاتـب الفنـي/ الأيديولوجي، الذي حرص عليه طوال أعماله؛ هذه الخاصية الهامة هي الأسلوب.

ينظر النقاد ومؤرخو الراوية إلى أسلوب الراويـة بوصفه واحدا من مميزاتها النوعية؛ أي التي تميزها عـن غيرها من الأنواع الأدبية، فلأن الراوية هي النوع الأدبـي الأكثر قدرة على الغوص في الحياة العادية والتقاط النمطـي فيها وتقديم الصراعات الجادة التي تمتلئ بها، فإن أسـلوبها

لابد أن يكون قادرا على تحقيق هذه الغاية، وفي ذات الوقت، عليه أن يكون قريبا من أسلوب (أو لغة) هذه الحياة العادية. لأن الراوية هي الفن الأوسع انتشارا وجماهيرية، فهو في الطبقة الوسطى، وينبغي أن يكون متاحا لكل أبنائها، بل وأن يتعداهم إلى بقية الطبقات، حتى يستطيع أن يطوي هذه الطبقات الأخيرة تحت لواء الطبقة الوسطى صاحبة الراوية: مبدعتها والتي تتلقاها أيضا.

بهذا المعنى، فإن وصول الراوية إلى الاقتراب من لغة الحياة اليومية في مجتمع ما، يعتبر أحد المعايير التي تؤثر على هذا النوع من الأدب، في أن يصبح نوعا جديرا بمكانة النوع الأدبي الأول في هذا المجتمع، ومن ثم ترسخه بوصفه نوعا أدبيا مستقرا.

هذا الأمر مرتبط بالطبع بالمراحل الأولى من تطور نوع الراوية، أما بعد ذلك- وكما حدث في المجتمعات الغربية- فإن أسلوب الراوية يمكن أن يبتعد عن أسلوب الحياة العادية ويغترب عنها، نظرا لاغتراب كتابة الراوية عن المجتمع، واغتراب المجتمع نفسه عن نفسه. فيصبح من الطبيعي أن تنتقل الراوية – أسلوبيا - لالتقاط هذا

الاغتراب، وتجسيده، بل وممارسته أحيانًا، ومن هنا جاءت التيارات الحديثة في الراوية (الراوية الجديدة- تيار الوعي.. الخ). فيما يختص بالراوية العربيـة، أو المصـرية بصـفة خاصة، يستطيع الناقد أن يزعم أنها لم تتجاوز بعد مرحلـة النشأة. ولولا كتابات نجيب محفوظ والشـرقاوي ويوسـف إدريس، ثم- ثم بصفة خاصة- فتحي غانم لكان ممكنًا الزعم بأنها لم تنشأ بعد. وهنا تكمن أهمية أسلوب فتحي غانم بصفة أساسية. لأنه قادر على تقديم كل ما يمكن للرواية أن تقدمه، بأسلوب سهل وبسيط غير متأبٍ على القارئ العادي. وعلى ذلك فهو واحد من الدعائم الأساسية التي مكنت الراوية مـن أن تثبت لنفسها حق الوجود في الحياة العربية.

وفي تقديري أن هناك مجموعة من العوامـل التـي توفرت في كتابة فتحي غانم وأهلته لهذه الأهميـة، منهـا- أولاً- أنه يترك الحياة تتكلم وبمعنى آخر، فإنه يجتهد فـي الأختفاء بقدر الإمكان. فهو نفسه موجود في معظم رواياتـه وإن كانت تجربته الشخصية الفنية ماثلة بالطبع في كل حنايا العمل. شخصياته هي التي تتكلم وتتحرك وتُبدي نفسها مـن الخارج ومن الداخل. ومنطق سير الأحداث منطلق- تماما-

من سير الحياة العادية المألوفة التي لا مفاجـآت فيهـا ولا مصادفات ولا افتعال. وهنا يتميز فتحي غانم عمن يفرضون خططهم المسبقة على العمل، و تبدو هذه المسـألة محكمـة ومتحكمة سواء بشكل مباشر أو غير مباشر. عند فتحي غانم لاتشعر أنه يفعل ذلك، وأنه في النهاية يفكر ويختار، ولكـن من الواضح أن فكره واختياره غير منفصل- أو مغتـرب- عن الحياة.

من هذه العوامل- أيضا- خصائص استخدامه للغـة (أي الأسلوب)، سواء فـي اللفـظ أو التركيـب الصـغير (الجملة)، أو الكبير (الفقرة)، أو الأكبر (أي ترتيب الفقـرات في فصول، والفصول في الراوية). لكن خصوصية فتحـي غانم أن السهولة والبساطة هي سمة عند الكثير من الكتـاب المعاصرين له (ومنهم إحسان عبد القدوس على سبيل المثال) وقد يمكن القول أن العمل بالصـحافة هـو أحـد الأسـباب الرئيسية في تحقيق هذه الخصوصية (وهذا أمر يحتاج إلـى دراسة معمقة لكتابنا الذين عملوا بالصحافة، وبصفة خاصـة في مدرسة روز اليوسف).الأسلوب البسيط لم يعن بالنسبة له السذاجة أو السطحية، واستطاع أن يستخدم هـذا الأسـلوب

البسيط لتقديم الصراعات العميقة سواء في المجتمع أو فـي النفس البشرية وهو- بهذا يكون واحدا من القلائـل الـذين استطاعوا أن يكتشفوا محتوى شكل اللغـة العاديـة أو لغـة الحياة العادية اليومية، أي القيم الجمالية التي تحتويها هـذه اللغة باختيارها لألفاظ دون غيرها، ولتركيبات دون غيرها. وهذه القيم ليست كافية بالطبع في اللغة نفسها، وإنمـا هـي مستمدة من المتكلمين أي من الشارع ومن الجمهور؛ ولذلك من الطبيعي أن تصل إلى هذا الجمهور و إلى الشارع.

وفي الوقت الذي سخر فيـه إحسـان عبدالقـدوس أحساسه بهذه اللغة في سبيل تحقيق التدني بذوق القـارئ و إمتاعه متعة ساذجة، نجد أن فتحي غانم قـد اسـتفاد منهـا لتحقيق الوعي بالعالم وتناقضاته، ومن ثم الارتقـاء بالـذوق والجمال. وهذه قضية أخرى تحتاج إلـى دراسـة أعمـق وأكثر تفصيلاً.

إن هذه العوامل، وغيرها، هي فـي الحقيقـة نتـاج لعلاقة الكاتب بالحياة ورؤيته إزاءهـا. أي بمعنـى آخـر قدرته على الاتصال الـدائم بالبشـر ومعاناتهـا لتجـاربهم ومشاكلهم، ورغبته الدائمة في أن يساعدهم على أن يكونـوا

أفضل، والأهم من ذلك حسه الشفاف في إدراك الوسائل التي تجعلهم قريبين منه وتجعله قريبـا مـنهم، عبـر معرفتـه بالشفرات الخفية التي تنبعث مـن أسـلوبهم فـي الحيـاة، وتوظيف هذه المعرفة في الوصول إليهم وتوصيلهم إليـه.. إلى عمقه ووعيه.

مرة أخرى، هذه كلمات لا تليق بفتحي غانم، ولكنها دعوة لإنجاز دراسات تليق به.

* الطيب صالح:

موسم الهجرة إلى الشمال

قراءة جديدة

في العام الجامعي ١٩٨٥- ١٩٨٦ اختـرت روايـة الطيب صالح" موسم الهجرة إلى الشمال "لأدرسها ضـمن مجموعة من النصوص الأدبية الحديثة لطـلاب وطالبـات السنة الرابعة بقسمي اللغة الفرنسية واللغة الألمانية. ولقـد مست الراوية في نفوس الدارسين ما دفعهم إلـى الغـوص بأعماقها وتقديم تحليلات متميزة استفدت أنا شخصـيا منهـا واستمتعت بها. ولكن قبل إن ننتهي من تدريس الراوية، كان قد وصل إلى علم رئيس الجامعة خبر أنني أدرس للطـلاب رواية إباحية؛ فاستدعاني، وكنت على معرفة طيبة به. لكنه فاجأني بوجه غاضب وأظهر لي الصفحات التـي تتحـدث فيها بنت المجذوب بألفاظ جنسية صريحة وسألني هل أقـرأ هذه الألفاظ أمام الطالبات؟

حاولت أن أوضح له صلة هـذه الصـفحات ببقيـة الرواية وأهميتها في بنائها، لكنه رفض وأصر على حـذف الرواية من المقرر. واتسعت دائرة المشكلة وتدخلت بعـض الصحف وكادت الأمور تتعقد لولا حكمة قسم اللغة العربيـة وتماسكه وإصراره على أهمية الرواية فـي الأدب العربـي وأهمية أن يقرأها الطلاب.

وتكرر الهجوم على الرواية عدة مرات بعـد ذلـك، وكان آخرها في العام قبل الماضي، حينما قررت الحكومـة السودانية مصادرتها. وطوال هذه الفترة كنت أسعى إلى فهم مبررات الهجوم على الرواية، ومبررات إعجـابي بقيمتهـا الفنية باعتبارها واحدة من الراويات العربية. ومن أجل هذا الفهم أكتب هذه القراءة الجديدة.

قد يكون ضروريا أن نبدأ بنفي التصور السائد عـن الرواية بوصفها تجسيدا لتجربـة الصـراع بـين الشـرق والغرب. فرغم أن هذا الصراع قائم في الراوية وحاد ويمثل عمقًا من أعماقها، فإنه- من وجهة نظري- ليس إلا صـدى لصراع آخر أبعد وأكثر غورا في داخل الراوية وخارجهـا، أي صراع في المجتمع السوداني ذاته. وبالإضـافة إلـى

ذلك، فإنه - على مستوى بناء الرواية - ليس هو الصـراع الظاهر أو الواضح، بقدر ما كان الصـراع صـراعا بـين شخصين هما الراوي ومصطفى سعيد، أحدهما يمثل الشرق والآخر يمثل الغرب، ورغم ميل الأول إلى الشرق والثـاني إلى الغرب إلا أننا نفضل أن ننطلـق فـي فهـم الروايـة وتحليلها من نص الرواية دون أن نفرض عليه شـيئًا مـن الخارج.

تبدأ الرواية بالراوي وقد عاد من إنجلتـرا بعـد أن قضى سبع سنوات في أوربا وإنجلترا تعلم خلالهـا. ومـن الواضح في الفصل الأول أنه سعيد بالعودة من نظرته خلال النافذة إلى النخلة، إذ علم أن الحياة لاتزال بخير، (أنظر إلى جذعها القوي المعتدل، و إلى عروقها الضاربة في الأرض، و إلى الجريد الأخضر المتهـدل فـوق هامتهـا، فـأحس بالطمأنينة، أحس أنني لست ريشة في مهب الريح، ولكنـي مثل تلك النخلة، مخلوق له أهل، له جذور له هدف) (١)

ويفرض علينا مثل هذا النص أن نقرأ ما وراءه وهو واضح على أية حال، فقد كان الراوي مهددا بفقـدان هـذه الأصالة والجذور الثابتة (حين كان في الخارج) وهو سـعيد

حين عاد إليها ووجدها كما هي. غيرأن هذه السعادة لا تدوم. ففي الصفحة الثانية من الراوية مباشرة يبدأ التـوتر والقلـق (فنيا ومعنويا) لأن الراوي يكتشف أنه من بـين المسـتقبلين شخصا لا يعرفه، وتبدأ رحلة التعرف على هـذا الشـخص "مصطفى سعيد" ولا تنتهي حتى نهاية الراوية.

هل هذا الشخص الكائن موضـوعيا، ولـه قصـة وأحداث هي أكثر الأحداث أهمية وإثارة في الراويـة، هـو بالفعل شخص له هذا الاستقلال؟ أم أنه ليس سوى وجه يطل على الراوي من داخله، ويخرج من هـذا الـداخل ليتجسـد واضحا ومستقلاً، كي تكون له القدرة على الحركة الروائيـة البعيدة - تكنيكيا- عن رصد التأملات أو الحـوار الـداخلي الطويل... الخ، ولكي يبتعد حكم المتلقي عليه عن شـخص الراوي، المؤلف نفسه، إلى إحدى الشخصيات في الراوية؟.

لننظر مثلاً في هذا النص المهم الذي يصف واحـدة من أهم لحظات الصراع في الراوية.. لحظة اقتحام السـر.. سر مصطفى سعيد:

(أدرت المفتاح في الباب فانفتح دون مشقة. استقبلتني رطوبة من الداخل ورائحة مثل ذكرى قديمة. إنني أعـرف

هذه الرائحة" رائحة الصندل والصـند. وتحسسـت الطريـق بأطراف أصابعي على الحيطان. اصطدمت بزجاج نافـذة. فتحت مصاريع الزجاج وفتحت مصاريع الخشـب. فتحـت نافذة أخرى وثالثة. ولكن لم يدخل من الخارج سوى مزيـد من الظلام. أوقدت ثقابا. وقع الضوء علـى عينـي كوقـع الانفجار. وخرج من الظلام وجه عابس زاما شفتيه أعرفـه ولكنني لم أعد أذكره. وخطوت نحوه في حقد. إنه غريمـي، مصطفى سعيد. صار للوجه رقبة، وللرقبة كتفان وصدر ثم قامة وساقان. ووجدتني أقف أمام نفسي وجها لوجه. هـذا ليس مصطفى سعيد. إنها صورتي تَعبس في وجهـي مـن المرآة(٢)

إن هذا النص بالغ الخطورة، لأنه كما قلت يصـف أهم حركة في صراع الراوية كلها... حركة اقتحام الـراوي لحجرة مصطفى سعيد، تلك الحجرة التي عهد بمفاتيحها إليه قبل اختفائه (وليس موته بالضرورة)، ولكن الراوي أجل هذه اللحظة كثيرا جدا، ولم يفعل ذلـك إلا بعـد أن هـزم فـي المعركة الأساسية التي كان يستطيع فيها أن يختار وأن يقرر

وأن يفعل- أي معركة زواج حسنة بنت محمـود- أرملـة مصطفى سعيد.

إن مصطفى سعيد لم يختف من الراوية، وإن كان قد اختفي جسديا، وليس من المؤكد أن يكون قد مات غرقًـا أو انتحارا، ففي رسالته إلى الراوي يقـول (إننـي لا أدري أي العملين أكثر أنانية، بقائي أم ذهابي. ومهما يكن فإنه لا حيلة لي، ولعلك تدري قصدي إذا عدت بذاكرتك إلى ما قلته لـك تلك الليلة. لا جدوى من خداع النفس. ذلك النداء البعيـد لا يزال يتردد في أذني. وقد ظننت أن حياتي وزواجـي هنـا سيسكتانه، ولكن لعلي خلقت هكذا، أو أن مصـيري هكـذا، مهما يكن معنى ذلك، لا أدري.. إنني أعرف بعقلـي مـا يجب فعله، الأمر الذي جربته في هذه القرية، مـع هـؤلاء القوم السعداء. ولكن أشياء مبهمة في روحـي وفـي دمـي تدفعني إلى مناطق بعيدة تتراءى لي ولا يمكـن تجاهلهـا. واحسرتي إذا نشأ ولداي، أحدهما أو كلاهما، وفيهما جرثومة هذه العدوى، عدوى الرحيل. إنني أحملـك الأمانـة لأننـي لمحت فيك صورة عن جـدك، لا أدري متـى أذهـب يـا

صديقي، ولكنني أحس أن ساعة الرحيل قد أزفت، فوداعـا) (٢)

إن الراوي مصمم - في نفس الصفحة (٤) - علـى أن يفهم رسالة مصطفى سعيد على أنه قرر أن يموت أو أنه قد غرق في الطوفان، بينما النص يعطى احتمالاً آخر يشـير إليه مصطلح الرحيل والذهاب، والإشارة إلى المفارقة بين ما يعرفه مصطفى بالفعل من ضرورة البقاء وبين ما تحن إليه روحه. وأقرب التفسيرات لما تحن إليه روحه هو الرحيـل، وحتى لو كان الموت محتملاً كتفسير، فلـيس المـوت فـي الجنوب وإنما الموت في الشمال، حيث الروح التي مثلها له الإنجليز (رغم ماديتهم وعنفهم، ومهما كانت التناقضات) منذ التقطه الناظر على ظهر حصانه ليذهب به إلـى المدرسـة، ومنذ تلقته مسز روبنسن في القاهرة وظلت له أقرب إلى الأم حتى بعد اختفائه كما يتضح في رسالتها للراوي.

وعلى أية حال، فمن الواضح في بنـاء الراويـة أن اختفاء مصطفى سعيد الجسدي، لم ينه دوره فـي الراويـة، وإنما بقي ممثلاً في تراثه الذي عهد بـه إلـى الـراوي.. الحجرة والأولاد والزوجة.. ولقد أخذ الراوي يرعـى هـذا

التراث فاحتفل بختان الولدين وزار الزوجة وقد علم أن "ود الريس" يرغب في أن يتزوجها، وعـرض عليهـا الأمـر فرفضت، وشعر في رفضها بأنه ليس ولاء لزوجها فحسب، وإنما نوع من الحنين الخفي له هو شخصـيا، أشـار إليـه المحجوب من قبل حين قال له" لماذا لا تتزوجها؟")(٥)

وبدأ يشعر بحبها يغزوه ويتملكه (٥) ولكنه لم يتخـذ قرارا ولم يختر، وسافر إلى عمله في الخرطوم، حتى جاءه خبر قتل حسنة لـ" ود الريس" ومقتلها أيضا. عاد إلى البلدة منزعجا ومؤنبا نفسه لأنه لم يختر ولم يقرر ولم يفعل، و أنه هزم، وأنه لم يستطع أن يكون على قدر الأمانة التـي عهـد إليه بها مصطفى سعيد. ليس فقط أمانـة الزوجـة والأولاد والحجرة وإنما أمانة القيم التي مثلهـا ومارسـها مصـطفى سعيد: أن يختار بإرادته ويقرر ويفعل ما يريد.

ولم ينجح الراوي في تحقيق ذلك. فقد كانت الأمانـة عنيفة في تناقضاتها بل مدمرة وهذا ما أحدثته قيم مصـطفى سعيد فيه هو نفسه (أي مصطفى) وفي زوجته التي قـررت أن تعيشها وتمارسها فانتهت بمذبحة فاضحة شبيهة بما فعله مصطفى نفسه مع جين موريس.

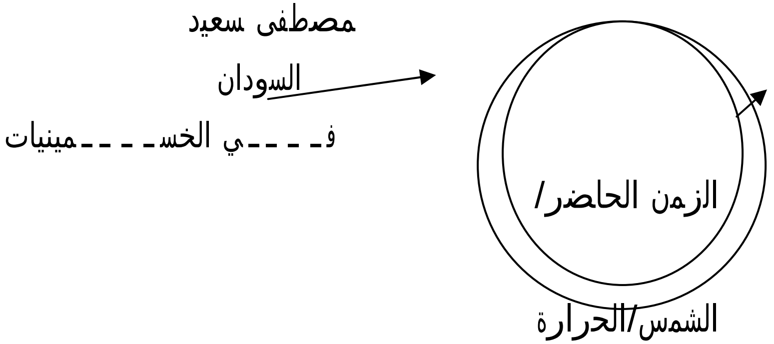
لم يستطع الراوي أن يغير من نفسـه ليحقـق هـذا الطريق الذي كان يرجوه ويحلم به."إنني أبتدئ مـن حيـث انتهى مصطفى سعيد، إلا أنه على الأقل قد اختار، وأنا لـم أختر شيئًا. لو أنني قلت لها الحقيقة لعلها لم تكن تفعل مـا فعلت وخسرت الحرب لأنني لم أعلم ولم أختر... أنـا الآن وحدي لا مهرب، لا ملاذ، لا ضمان. عالمي كان عريضـا في الخارج، الآن قد تقلص وارتد على أعقابه حتى صـرت العالم أنا ولا عالم غيري. أين إذن الجذور الضـاربة فـي القدم؟"(٧)

لقد هزم الراوي وتزعزع موقفه الذي كان له حـين عاد من أوربا، أصبح الآن وحيـدا مهزومـا، لـم يهزمـه المجتمع أو تقاليده في اللحظة الراهنة، وإنما هزمه تكوينـه الداخلي وخوفه من مصطفى سعيد، وهو أيضا داخله، كمـا لعله قد تأكد خلال النصوص الكثيرة السابقة. بقي لـه مـن مصطفى سعيد عنصر واحد هو الحجرة. لم يفتحها بعد وقد جاء ميقات فتحها والتعرف على ما فيها... على الـداخل.. على نفسه. وهنا تأتي أهمية النص الهام الذي نقلناه من قبل. لقد بدا التوحد كاملاً وانكشف القناع. إن الراوي يبحث عـن

ذاته، يريد أن يعرفها لكي يحسم التناقض الرئيسـي الـذي يعتمل بداخله ويرمز للتناقض القائم في الواقع السوداني في الخمسينيات والستينيات.

إن بنية الراوية تؤكد ما سـبق اسـتنتاجه مـن أن مصطفى سعيد ليس إلا وجهـا مـن وجـوه الـراوي، وأن التناقض ليس إلا تناقضا داخليا في نفـس الـراوي، يمثـل مصطفى سعيد أحد قطبيه، ويمثل الواقع السوداني وبالذات في القرية قطبه الآخر، وكلاهما تجسيد رمزي لما يعتمل في نفس الراوي من تناقضات بين القيم التقليدية بثباتها الممتـد، والقيم الغربية بتناقضاتها القاتلة.

تقوم بنية الراوية على ما يمكن تسميته بالراوية داخل الراوية، ولكل من الراويتين عناصرها المحـددة المسـتقلة: الشخصيات والزمان والمكان والتقنيات اللغوية، بحيث يمكننا أن نصور هذه البنية بدائرتين متماسـتين إحـداهما داخـل الأخرى.



دائرتان تنطلقان من نقطة زمانية ومكانية واحدة هي القرية السودانية في لحظة عودة الراوي من أوربا. ثم تبـدأ كل من القصتين في طريق. قصة مصطفى سعيد (أو الراوي نفسه) في أوربا وتسير نحو الماضي، وقصة الراوي (الوجه الصراعي له) وتسير نحو المستقبل من منطلـق الحاضـر، وتسير كل من القصتين في شبة اسـتقلال عـن الأخـرى، ولكنهما تتقاطعان في كثير من المواقع حتـى نهايـة قصـة مصطفى سعيد في نهاية الفصل التاسع وتعود القصة الأكبر، قصة الراوي ذاته، وتنتهي بأن تكتمل الـدائرة فـي نهايـة الراوية (الفصل العاشر) بالعودة إلى نفس نقطة البداية كمـا سنشير فيما بعد.

يمكننا إذن القول بأن الصفة الأساسـية (أو الحبكـة الأساسية) هي الحبكة الأوسع التي تدور في الزمن الحاضر في السودان، ويتأكد هذا حين نلاحظ أن تقنية الحـوار فـي الراوية (وهي تقنية مهمة) لا تستخدم في الحبكة الأصغر (أو مصطفى سعيد في أوربا في الماضي) وإنما أساسا تسـتخدم للتعبيرعن الصراع في الحاضر في السـودان، هـذا بينمـا تستخدم التقنيات الأخرى: السرد والوصف فـي كـل مـن الراويتين معا.

وكل هذا يؤكد ما نسميه بدائرية البنـاء فـي هـذه الراوية، ولكن هل تنطبق هذه الدائرية على حركة الصراع، ومن ثم على رؤية الراوية؟ إن هذا يستدعي تحليل الفصـل الأخير الذي يحتل أهمية خاصة في فهم نهاية الصراع الذي سبق أن قلنا أنه ليس صراعا بين الشرق والغرب، وإنما هو صراع بين الراوي وذاته، يعكس صراع المجتمع السوداني بعد جلاء الاستعمار.. صراع من أجـل اكتشـاف الـذات ومعرفتها وحل التناقضات بين الخصائص الجوهريـة لهـذا المجتمع وبين الخصائص التي زرعهـا الاسـتعمار أثنـاء تواجده، والتي يمكن أن يمثلها مصطفى سعيد خير تمثيـل،

ونقصد قيم الفردية والعقل الميكانيكي وعدم الانتماء والعنف في مقابل قيم الجماعيـة والعاطفيـة والارتبـاط بـالأرض والتسامح .. الخ

ولكي تكتمل الصورة لابد أن ندرك أن هذا الصراع يدور في داخل الراوي الذي يمثـل شـريحة مـن الطبقـة الوسطى السودانية التي تقع ممزقة بين انتمائها التقليدي للقيم السودانية، وبين القيم الأوروبية التي تربـت عليهـا، ومـا تنطوي عليه أيضا من سلوكيات محددة يشير إليها الـراوي حين يتحدث عن خطـة الإنجليـز فـي تعلـيم المـوظفين السودانيين ونمط العلاقات التي يقيمونها معهم، والتي يسعون إلى إقامتها بينهم وبين المواطنين السودانيين، ليصبحوا فـي النهاية قاهرين للمواطنين مقهورين من قبل الإنجليز.

على هذا النحو، فإن رمز الشمال ورمز الجنوب في هذه الراوية، لايصبح لهما فقط دلالة أوربـا والسـودان أو الشرق والغرب، وإنما أيضـا يمكننـا أن نعطيهـا دلالات الخرطوم حيث وظيفة الـراوي (فـي الشـمال) والقريـة والأصول في الجنوب.وعلى هذا يمكننـا أن نتـابع حركـة الراوي في النهر في الفصل الأخير.

نزل الراوي إلى النهر بعد أن خـرج مـن حجـرة مصطفى سعيد، دون أن يحرقها ودون أن يلقي المفتاح فـي النهر. نزل النهر وأخذ يسبح نحو الشمال حتى تعب وكـاد يغرق، وحين أفاق:" تلفت يمنةً ويسرة فإذا أنا في منتصـف الطريق بين الشمال والجنوب.لن أستطع المضي ولن أستطيع العودة. انقلبت على ظهري وظللت ساكنًا... فـي لحظـة لا أدري هل طالت أم قصرت تحول دوي النهر إلى ضوضاء مجلجلة، وفي اللحظة عينها لمع ضوء حاد كأنه لمع برق. ثم ساد السكون والظلام فترة لا أعلم طولهـا، بعـدها لمحـت السماء تبعد وتقترب والشاطئ يعلو ويهبط. وأحسست فجـأة برغبة جارفة إلى سيجارة... كان ذهني قد صـفا حينئـذ. وتحددت علاقتي بالنهر. إنني طافٍ فوق الماء ولكنني لست جزءا منه. فكرت أنني إذا مت في تلك اللحظة فإنني أكون قد مت كما ولدت، دون إرادتي. طول حياتي لم أختر ولـم أقرر. إنني أقرر الآن أنني أختار الحياة. سأحيا لأن ثمـة أناسا قليلين أحب أن أبقى معهم أطول وقت ممكن ولأن على و اجبات يجب أن أؤديها، لا يعنيني إن كان للحياة معنـى أو لم يكن لها معنـى. وإذا كنـت لا أسـتطيع أن أغفـر

فسأحاول أن أنسى. سأحيا بالقوة والمكر. وحركت قدمي وذراعي بصعوبة وعنف حتى صارت قامتي كلها فوق الماء. وبكل ما بقيت لي من طاقة صرخت، وكأنني ممثل هزلي يصيح في مسرح: النجدة. النجدة"(٨)

في هذا النص المهم يتخذ النهر دلالات رمزية قوية، فهو يمكن أن يكون المطهر أو المختبر، كما يمكن أن يكون لحظة السديم التي تتخلق فيها الأشياء. ينزل الراوي إلى النهر ويتجه نحو الشمال ولكنه يكاد يغرق في منتصف الطريق، تكاد قوى النهر الهدامة تشده إلى أسفل وهو يستسلم ولكن قوى التيار تدفعه إلى الشاطئ الجنوبي، ثم يعود إليه الوعي ليدرك أنه طاف فوق النهر وليس جزءا منه (الحياة) ويقرر أن يختار الحياة لا أن يستسلم للموت دون إرادة أو اختيار، إنه الآن يقرر أن يختار الحياة. فهل هو الذي اختار فعلاً أم أنه رغم ادعائه قد أجبر على أن يتجه إلى الجنوب (بفعل التيار) وحتى إذا كان قد اختار فعلى أي أساس قد اختار؟.

١- ولأن عليه واجبات يجب أن يبقى معهم أطول وقت ممكن.

٢- ولأن عليه واجبات يجب أن يؤديها.

٣- لايعنيني إن كان للحياة معنى أم لم يكن لهـا معنى.

٤- إذا كنت لا أسـتطيع أن أغفـر فسـأحاول أن أنسى.

٥- سأحيا بالقوة والمكر.

هذه هي منظومة القيم الأساسـية التـي اختارهـا الراوي لحياته المستقبلية.

وهي، كما هو واضح، منظومة تجمع بعض القـيم التقليديـة (حب الناس والواجب والتسـامح وعـدم الإصـرار علـى التفلسف)، والقيم الرأسمالية (مبدأ الأختيار في حد ذاته. القوة والمكر) وهذه الأخيرة تؤكد أن اختيار بعض القيم التقليدية لا يعني الانتماء إليها تماما، فهو طاف فوق الماء وليس جزءا منه. وهو في النهاية يدرك أنه يطلب النجدة مثل ممثل هزلي غير صادق، لأن الحل الذي اختاره لـيس إلا حـلاً ملفقًـا متناقضا، فكيف يمكن الجمع بين القوة والمكر وحب النـاس والواجب إزاءهم والقدرة على الغفران أو النسيان.

في مقابل هذه المنظومة تقدم الراوية نسقًا آخر مـن القيم، هو نسق محجوب وجماعته، فهم صفوة مجتمع القريـة الخادمون له والمتبنون لقيمه، وهم ينظرون إلى الموظفين (الذين يمثلهم الراوي) باعتبـارهم مجـرد أدوات للسـلطة وزوائد لا نفع فيها لمجتمع القرية أو غيره، والراوي يوافـق على هذا التصور ويرده إلى جذوره في فعـل الاسـتعمار الذي أشرنا إليه من قبل، ولكنه لا يستطيع أن يفعل شـيئًا، لأن بداخله هذا الصراع بين القيم التقليدية التي نماهـا فيـه المجتمع التقليدي والقيم الغربية التي زرعها فيه الاستعمار.

"تحول محجوب إلى طاقة فعالة في البلد، فهو اليـوم رئيس للجنة المشروع الزراعي، والجمعية التعاونية، وهـو عضو في لجنة الشفخانة التي كادت تتم، وهو على رأس كل وفد يقوم إلى مركز المديرية لرفع التظلمات، وحين جـاء الاستقلال أصبح محجوب مـن زعمـاء الحـزب الـوطني الاشتراكي الديمقراطي في البلد. كنا أحيانًـا نتـذكر أيـام طفولتنا في القرية فيقول لي:" لكي أنظر أين أنت الآن وأيـن أنا. أنت صرت موظفًا كبيرا في الحكومة وأنا مزارع فـي هذه البلدة المقطوعة".

وأقول له بإعجاب حقيقي:" أنت الذي نجحت لا أنـا، لأنك تؤثر على الحياة الحقيقية في القطر. أما نحن فموظفون لا نقدم ولا نؤخر. الناس أمثالك هـم الورثـاء الشـرعيون للسلطة. أنتم عصب الحياة. أنتم ملح الأرض؟(٩)

ولقد مثل مصطفى سعيد أثناء حياتـه فـي القريـة نموذجا للعمل الفعال المستفيد من القوانين الاقتصادية العلمية التي تعلمها في أوربا وفي نفس الوقت غير المتجاهـل لقـيم القرية ومبادئها. غير أن هذا النموذج لم يكن له أن يسـتمر. أو لم يسمح له الكاتب بأن يستمر مشيرا إلى أن هذا التواؤم غير صحيح أو مازال غير ممكن... ومازال التئام الصـراع غير وارد، طالما أن المستضعفين في الأرض لم يصلوا إلى الحكم بعد، وطالما أن الاستعمار لم ينته حقًـا مـن دواخـل البشر المستعمرين على المستوى الذهني، بغض النظـرعن خروج قوات المحتل.

إن جرثومة الاستعمار لم تتوقف عند مصطفى سعيد الذي شُوهت سيكولوجيته بين الاستسلام والرغبة في المقاومة التي تحولت إلى حقد ورغبة في الانتقـام المزيـف عبـر الجنس، والذي هزم فيه في النهاية على يد جين مـوريس، و

إنما امتدت هذه الجرثومة إلى كل من تعامل مـع المجتمـع الأوروبي، وبصفة خاصة الراوي وحسـنة بنـت محمـود، ورغم أن مصير الراوي لم ينته إلـى المـوت كمصـير حسنة، الا أنه ظل ميتًا بفعل فقدان القدرة على حياة اكتشاف الذات الحقيقية، والقدرة على ممارسة الفعل الحقيقي في حياة مجتمعه؛ لأنه ظل متمزقًا بين القيم التقليدية وقـيم الحريـة الفردية التي تعلمها- قسرا- من مصطفى سـعيد، وتعلمهـا كلاهما - عنوةً - من المحتل الأجنبى. وبالتـالي يسـتحيل تحقيقها في مجتمع تقليدي لم يتم تحديثه تحديثًا حقيقيا.

بهذا المعنى تنجح الراوية نجاحا باهرا فـي تقـديم أزمة الطبقة الوسطى الحديثة في المجتمع السوداني، وفي كل المجتمعات المستعمرة، وتمسك بتلابيب هـذه الأزمـة فـي أعماقها السيكولوجية والعقلية والوجدانية وليس على مستوى السلوك الظاهري، ولكي تفعل ذلك فقد كان عليهـا أن تقـدم بأكبر قدر ممكن من الموضوعية والتفاصيل الحياة الأخـرى للبشر العاديين في معيشتهم وقيمهم وعاداتهم وأخلاقهم وحتى مبادئهم التي يعيشونها باعتياد تام لأنها جزء من حياتهم. وهم بهذه الحياة لا يعيشون أزمة على المستوى السطحي، مستوى

الحياة المادية المتعثرة، وها هم يحاولون، أو بعضهم علـى الأقل، أن يحسنوا من شروط هذه الحياة المتعثرة، وها هـم يحاولون، أو بعضهم على الأقل أن يحسنوا من شروط هـذه الحياة بصبر وأناة وهدوء، دون عنف أو مفاجأة، وفي حدود إمكانياتهم الداخلية قدر الإمكان.

وفي هذا السياق، فإنهم حريصـون علـى احتـواء حالات العنف التي تأتيهم من الخارج وتكـاد تمـزقهم مـن الداخل، وهم لا يملكون إزاء هذه الحالات من قبل الأسـلحة المضادة إلا ثقتهم في أنفسهم وفي قيمهم وقدرتهم على الصبر والاحتمال والتهكم والتجاوز.

في هذا الإطار لا تكون التقنيـات التـي اسـتخدمها المؤلف في روايته مجرد وسائل فنيه، بل هي جزء من هـذه القيم وهذه الحياة اليومية.

فالشعر الشعبي ومنطق الحكي المعتاد والحـوارات العامية ووصف سهرات الأنس و النكات البذيئـة والجمـل الفاضحة، ليست وسائل تزيين أو تقديم سياحي لحياة هـؤلاء البشر، وإنما هي ضرورة لفهم البسـاطة المركبـة التـي يعيشونها في مقابل التركيب التناقضي المأزوم لمن مسـتهم

جرثومة الاستعمار من أبناء الطبقة الوسطى. وبهـذا وحـده نستطيع أن نفهم الهجوم المتكرر من بعض أبناء هذه الطبقـة سواء في السودان أو خارجها على هذه الراويـة باعتبارهـا إباحية وخارجة على الأخلاق، في حين أنهـا لا تخـرج إلا على لا أخلاقياتهم هم، حين تفضح تناقضهم وزيفهم. والدليل الواضح على ذلك أن الاعتراض لا يأتي على مشاهد الجنس مع الأوربيات، وإنما على ألفاظ بنت المجذوب الجنسية التي لا تثير إلا التهكم والسخرية وليس الشهوة.

دفاعا عن الراوية (التقليدية)
قراءة في رواية
" الوارثون"

"الوارثون" هي الراوية الثانية للدكتور خليل حسـن خليل، بعد روايته الأولى" الوسية". وصدور هذه الراوية، بعد رواية فكري الخولي" الرحلة" يمثل حدثًا مهما، لأنـه يعلـن بروز اتجاه روائي جديـد/قـديم فـي الراويـة المصـرية المعاصرة. قديم لأن بنيته تقليدية ويمكن أن يكون له نمـاذج شبيهة من قبل عند المؤلف، وعند غيره. وجديد لأنه يبـرز مصارعا التيارات الراهنة الغالبة على الراويـة المصـرية، والعربية، المسماة بالراوية الجديدة.

وأهمية هذه الراوية تكمن في أنه رغم تقليدية البنـاء وعدم الاهتمام باللعب الشكلي بوصفه قيمة في ذاته، يمكن أن يكون لدينا رواية على درجة عالية من الفنية، تحقق الوظائف المرتجاه من عمل أدبي: المتعة والمعرفـة النـاتجتين مـن التعمق في الذات والواقع، حيث لايبح الانفصال بينهما هـو السمة الجوهرية بل الصراع الفعال والإيجابي.

إننا منذ فترة طويلة قد افتقدنا، في روايتنا الإنسـان الفاعل، الإنسان الذي يعاني معاناة شديدة واضطهادا قاسـيا متنوعا وعلى مختلف المستويات، ومع ذلـك يظـل يمتلـك القدرة على الرفض وعلى الفعل الإيجابي في مواجهة هـذه المعاناة وهذا القمع، بحيث تتحقق المعادلة الإنسانية الصحيحة بين القوة والضعف، الاستسلام والصمود، وهي المعادلة التي تعنى. معرفة الحياة وقوانينها. معرفة قانون تحقيق الحريـة عبر قهر الضرورة.

إن ما سبق لا يعني أن روايتنا المعاصرة لا تحقـق هذه المفاهيم. فهي تحقق ذات الوعي ولكن بمنهج مختلـف، منهج يعرض على المتلقي الجانب السلبي (وهو واقعي تماما) في حياة الإنسان، لكي تدفعه إلى أن يبرز مدافعا ومواجهـا له. غير أن هذا المنهج قد ينجح وقد يفشل، كما أن شـروط التلقي تصبح.هنا. هي العنصر الحاكم والفعال. أكثـر مـن شروط المبدع؛ وأقصـد هنـا حـدود المتلقـين التعليميـة والمعرفية بل والسياسية أيضا.

أردت أن أقول في الفقرات السابقة، أننا نشـهد مـع هذه الراوية بطلاً مختلفًا ، يمكننا أن نسميه البطل الإيجـابي

في مواجهة البطلين الأشكالي والضد اللذين يشغلان المساحة الأساسية في رواياتنا المعاصرة. ولكن لابد من الاحتراز هنا حول معنى إيجابية البطل في " الوارثون". ذلك أنـه لـيس بطلاً مسطحا وفعالاً ومنتصرا بالضرورة وفي كل المواقف. لكنه بطل يمتلك القدرة على المواجهة كما يمتلـك المعرفـة بضرورة الانسحاب أحيانًا، بل يمكنه أن يقع فريسة لليأس أو الهروب إذا ما اضطره الأمر.

البطل في "الوارثون" يعيش حياة مليئة بالصـراعات تمتد منذ اللحظة الأولى في الراوية ولا تنتهي مع نهايتها .

تبدأ الراوية بمحاولة من البطل (الأمباشي حسن خالد حسن) الحاصل على ليسانس الحقوق (من منازلهم) ليقابـل النائب العام لكي يحصل على حقه في التعيين" وكيلاً للنيابة" بعد أن حصل على تقدير جيد جدا، وانتظر طويلاً بينما عين زملاؤه الحاصلون على تقديرات أقل. ولأن حسن أمباشـي (عسكري) فإن محاولته تكاد تفشل ولكنه ينجح فـي إقنـاع السكرتير بأنه يحمل رسالة شفوية من وزير الدفاع. وحـين يقابل النائب العام يكتشف أنه ووزير الدفاع قد اتفقا على ألا يعين لأنه ليس من "أسرة".

ويجد حسن أن هذا الطريق قد أغلـق فيلجـأ إلـى طريق البعثات فيلتقي بالدكتور طه حسين وزيـر المعـارف الذي يحقق له العدل ويذهب في بعثة ليعد مادة الدكتوراه بعد أن رفض الأساتذة الإنجليز الإشراف على رسالته التي صمم هو أن تكون عن معوقات التنمية في مجتمعات العالم الثالـث (وخاصة الاستعمار والرأسـمالية). وحـين يعـود يواجـه المصاعب الجمة مع أستاذه المصري (الدارس في إنجلتـرا) حول نفس الرسالة ولكنه ينتصر في النهاية ويحصـل علـى الدكتوراه.

ويفتح له حصوله على الدكتوراه بابا واسعا لمعارك جديدة فيعين مدرسا في جامعة أسيوط، ثم يستدعى للعمل في مكتب رئيس الجمهورية للدراسـات، ومنـه يـدلف إلـى المشاركة الكاملة في العمل السياسي عبر انتخابات الاتحـاد الاشتراكى، ومجلس الأمة، والتنظـيم الطليعـي، ومنظمـة الشباب. وهي جميعها معارك كبيرة تنتهـي بشـهرين مـن السجن في زنزانة انفرادية. يخرج منها البطل ليسـافر إلـى "إفريقيا" فلعل أحراش إفريقيا، تبعث فينا أملاً جديدا، وتمـدنا غاباتها بوسائل فاعلة".

هذا الهيكل الأساسي لأحداث الراوية يكشف طبيعـة الشخصية ومنطقها في الحياة وقدرتها على المواجهة بمختلف الأشكال، بما فيها الممالأة أحيانًا أو حتى الانسحاب. وهـذا المنطق ينسحب أيضا على المحور الآخر من الأحداث الذي يتضافر مع المحور السابق، أقصد محور العلاقة العاطفيـة الأساسية مع "برتدا " والتي سبقتها علاقات متقطعة وعـابرة مع فتيات إنجليزيات، وهي علاقات عاملهـا البطـل بـنفس منطق المواجهة والصراع وخاصة أنها امتدت إلى مشـكلة الصراع العنصري في المجتمع الإنجليزي بسب لون البطـل الأسود الذي مـن أجلـه رفضـه الإنجليـز الأرسـتقراط والبرجوازيون فلم يجد مأوى إلا في منازل العمال الفقيـرة. غير أن البطل لا يجعل من هذا الأمر مأسـاة، بـل وسـيلة لكشف التناقض داخل المجتمع الإنجليزي، و لتحقيق الـوعي الجدلي بالعالم حيث ينقسم كل مجتمع إلى سادة ومسـودين وأن مصلحة السادة في كل مكـان، واحـدة ضـد مصـالح المسودين، في كل مكان في إنجلترا وفي مصر.

كذل لا يستسلم البطل لغطرسة السادة الإنجليز سواء أكانوا أصحاب منازل أم أساتذة أم فتيات جميلات، فنراه بعد

فترة، قد انتقل إلى أحد أحياء السادة (النظيفة) والتقى بواحدة من فتياتها واستطاع أن يحقق حلمه معها عبـر صـراعهما المشترك ضد العدوان الثلاثي على مصر الذي بـرز فيـه خطيبا مفوها ومناضلاً عنيدا.

وهنا يمكننا أن نرصد ملاحظة أساسية بشأن سـلوك البطل ومنطقه في المواجهة. إنه ينطلق طوال الراويـة مـن رغبة واضحة في تحطيم كل العقبات التي تمنعه حقـه فـي الحياة، سواء كانت هذه العوائق الفقر أو اللون أو الفكر، أنه يخوض صراعا طبقيا واضحا لا لبس فيه. ولكن برغم إيمانه الكامل بأن هذا الصراع لابد أن يكـون جماعيـا ومنظمـا، يخوضه طوال الوقت وحده بوصفه بطلاً فردا، ومن الطريف أنه ينتصر فيه، ولكن من أجل ماذا؟ من أجل تحقيق بطولات وطموحات فردية تخصة ولا تخص الطبقة التي يـرى أنـه يناضل من أجلها. ولذلك يتحول إلى جيش وحده، يوزع نفسه إلى مقدمة ومؤخرة وجناحين، ويوزع المهـام علـى هـذه الأقسام بحيث يضرب ويغطي بكل الحيل والأساليب وحـده. ويبدو لنا أن هذا الفارق بين الفكر والسلوك، يمكن أن يكون مردودا. حسب منطق المؤلف نفسه.إلى أصوله الطبقية فلـم

يكن أصله فقيرا، أو كان جده وأبوه مـن " ذوى الأمـلاك". ولكن التبذير (والكرم) أضاعا هذه الأملاك فأصـبح فقيـرا، يرفضه قريبه الشيخ زوجا لابنته لأنه فقد أملاكه. وربما كان هذا الجذر(الطبقي) وراء كثير مـن سـلوكه فـي الراويـة كإصراره على الحياة في حي برجوازي في لندن، وحرصه على زوجة من طبقة برجوازية محافظة (رغم تقدمية الزوجة نفسها)، ومنها غضه البصر عن الأمراض الخطيرة التي كان يراها منتشرة حوله في جهـاز العمـل السياسـي (الـوزير والتنظيم الطليعي) متصورا أنه يستطيع أن يحقـق غرضـه النبيل رغم أنوفهم. وهو - بالطبع- يحاول دائما أن يبـرر هذه الألوان من السلوك، ففي لندن يبرر سـكنه فـي الحـي الأرستقراطي بأنه يحب النظافة، وفي مصر يبرر سلوكه بأنه يؤمن بالقيادة إيمانًا مطلقًا، وحين اعترضـت القيـادة علـى تقرير كتبه عن " الباشوات الجدد" لم يعلق.

ولكن يدرك في نهاية الراوية أن" القهر هـو العـدو الوحيد الذي لم يستطع أن ينتصر عليه فرديـا. هـذا أمـر منطقي. فهو فرد. والقهر قوة كبيرة شرسة لا تفاهم معهـا، لاعقل لديها ولاعاطفة. تضرب بجهالة ووحشية أيـا كانـت

الفريسة. وصل إلى نتيجة مؤداها: الفرد يمكن، بكفاح معين، أن يأكل بعد جوع، وأن يتعلم بعد جهـل، وأن يتقـدم بعـد تخلف، ولكنه يستحيل عليه أن يقهر القهـر وحـده. حتـى عنترة، وأبي زيد الهلالي ، وسيف بـن ذى يـزن، وأدهـم الشرقاوي، لم يستطِعوا! القهر، لا تخلص أية جماعة بشـرية منه إلا إذا تجمعت ونظمت للقضاء عليه"

أن هذا الإدراك الذي تحقق في نهاية الرواية، كـان نتيجة لكل الصراعات، مثلما كانت الزنزانة التي طاف هـذا الخاطر بذهنه وهو يعيش فيها، محصلة لمنهجه الفردي. ومع ذلك تظل هذه الفكرة فكرة مثالية، حرص البطل فيها على أن يحول القهر إلى قوة ميتافيزيقية غير ملموسة ومنفصلة عـن الجوع والتخلف والجهل، أي عن الطبقة القاهرة.

وعلى كل حال فإن هذا الصراع الخفي بـين فكـر البطل وسلوكه لم يكن عبئًا على الرواية، بقـدر مـا كـان عنصرا فاعلاً في توترها وإثرائهـا بمنحنيـات خفيـة، لـم يقصدها المؤلف، ولكن القارئ المتعمق يستطيع أن يجد فيها عنصرا هاما في كشف رؤية البطل للعالم والحيـاة، بحيـث تجعل منه. لا مجرد بطل إيجابي مسطح- بل بطـلاً يحمـل

بعض الخصائص الإشكالية التي تعقد الصراع وتجعـل لـه أكثر من مستوى. ولاشك أن هذا التوتر قد انعكس على بناء الراوية الذي وصفناه في البداية بأنه بناء تقليدي.

لقد قصدنا بتقليدية البناء تسلسل الأحـداث وتتابعهـا أفقيا، حسب التسلسل الزمني والتاريخي، بما يعنـي درجـة عالية من القرب من الواقع. مع الصدق الكامـل (قـدر مـا يستطيع المؤلف). في تحقيق جمال هذه الراويـة. غيـر أن تكامل بناء الراوية يشير إلى أنه لم يكن على درجة كاملة من التوازى مع تسلسل الأحداث في الحياة إلا في الإطار العـام جدا. أما في داخل الراوية فإن التداخل الزمني هـو السـمة الأساسية، بحيث تجتمع اللحظات الزمنية الـثلاث بـدرجاتها المختلفة في لحظة واحدة. في أحيان كثيرة.

إن لحظة الحاضر التي ينطلق منها المؤلف لا تبقـى عند حدود الحاضر الخاص، بالحدث نفسه، بـل إن الكاتـب يعود دائما إلى الماضي ليؤصل ذلك الحاضر، في كثير مـن الأحيان. وفي أحيان أخرى يختلط حاضر اللحظة بحاضـر الكتابة. وإذا كان المزج بين الحاضر والماضي يضيف ثراء للحدث في كثير من الأحيان، فإنه يوقف نمو الحدث أكثر مما

ينبغي في أحيان أخرى، و أحيانًا يتحول إلى نوع من التعليم الثقيل على القارئ. أما اختلاط الحاضر الخـاص بالحـدث ذاته وحاضر لحظة الكتابة أي المستقبل بالنسبة للرواية لحظة الكتابة، فقد كان كله عيبا في الراوية لأنه يخرج القارئ تماما من سياق الحدث ولحظته الزمنية إلى سياق مختلف وحكـم قيمة مسبق لا يعرف مبرارته إلا المؤلف ذاته. هذه التدخلات تحدث كثيرا في الراوية (نحو عشرة مرات) تبدأ مـثلاً فـي صفحة (٢٥) حين يقول: صرع البنا في أهم شوارع القاهرة. شارع الملكة (رمسيس الآن)، ونجدها أيضا فـي ص (٧٩) حين يقول:" وضِع على مدخل كوبري قصر النيـل أسـدان حديديان. رمز بريطاني، يثير في وجدانـه غثيانًـا وقهـرا. ومازال الأسدان يقبحان الكوبري، والنيل من تحته، حتى بعد جلاء الإنجليز بثلاثين عاما!" ... الخ.

كذلك أدى تداخل الأزمنة إلى القفـز علـى أحـداث كثيرة خاصة بتطور البطل وفكره. فنحن نبدأ وهـو يحـس بالتناقضات دون وعي، وفجأة نراه مناضلاً ضـد الإنجليـز دون أن نعرف في أي فريق يعمل، وفجأة أيضا نراه واعيـا سياسيا، وغير ذلك.

وبرغم كل ذلك استطاع الكاتـب بصـدق تجربتـه (ترجمة ذاتيه أمينة؟) وثرائهـا واختيـار أبسـط الأشـكال لصياغتها، سواء على مستوى البناء، أو على مستوى اللغـة البسيطة ـ الفصيحة المليئة بالحركة والفكاهة والحيوية ـ أن يقدم لنا رواية مهمة دون شك في الأدب العربي المعاصـر، رواية لا تغرينا بجمالها الشكلي فحسب، وإنما تغوص بنـا- أساسا في أخطر مرحلة من تاريخنا الحديث، لتكشف- مـن خلال بطلها- ما خضناه من معارك بعضها جليـل وكبيـر وبعضها مأساوي وبعضها مزيف- ولكي نستطيع أن نتأمـل موقفنا من جديد ونعرف أين نحن، ماذا فعلنا، وماذ فعل بنا " الوارثون".

إشكاليات الكتابة الواقعية
في ثلاثية محمد ديب

يثير مصطلح" الواقعية" بوصفه مؤشرا على اتجـاه أدبي بعينه عددا كبيرا من المشكلات عبر تاريخه الطويـل. ولا مجال هنا للتعرض لكل هذه المشكلات، فلطالما طرحت ونوقشت(١).

ويهمنا هنا أن نتوقف عند مشكلة واحدة محددة هـي ذلك الالتباس السائد في وقتنا هذا - على الأقل بـين النقـاد العرب حين يستخدمون المصطلح سواء كانوا مـن مؤيـدي الاتجاه" الواقعي" أو مـن معارضـيه - ويكمـن الالتبـاس بالتحديد في أن المقصود بالواقعية في مثل هـذا الاسـتخدام غير واضح وضوحا دقيقًا، أو لنقل هو مختلط إلى حدٍ كبير.

لقد عرفت فترة الخمسينيات في الراوية المصرية- على سبيل المثال- بأنها فترة الواقعية، وكانت هذه السمة هي مصدر الهجوم الذي سنه كتاب السيتنيات ونقاده علـى أدب الخمسينيات ونقده. غير أن كثيرا من المهاجمين أنتجوا- في الستينيات وفيما بعدها- أدبا أمكن للبعض أن يصنفه في إطار

الواقعية أحيانًا. وليس هذا الالتباس جديدا؛ فنحن نعـرف أن المدرسة الجديدة فـي القصـة المصـرية القصـيرة فـي العشرينيات سمت نفسها بالواقعية أو الحقيقة، وجاء بعدها من ينفي عنها هذه الصفة، ويثبتها لنفسه في الأربعينيات، وهكذا.

خلاصة الأمر إذن أن مصـطلح" الواقعيـة" بذاتـه ووحده لا يدل على معنى محدد وقاطع، وأنه يمكن أن يشمل الاتجاه ونقيضه في ذات الوقت. والسبب في تقديري واضح وهو أن العديد من الواقعيات قد وجِد في تاريخ الأدب والنقد، وأن هناك بعض السمات المشتركة بين هذه الواقعيات، ولكن أيضا هناك الخلافات الجذرية بين كل وحـدة و الأخريـات. ونحن حين نستخدم الواقعية ونصمت فإننا نغلب المشـتركات على الخلافات، في حين أن الخلافات يمكن أن تكون أعمـق وأكثر أهمية.

فعلى سبيل المثال، يبدو لي أن الخلاف بين طبيعـة" زولا"، وهي قد ترادفت مع الواقعية أحيانًا كثيرة، لايمكن أن تلتقي مع اشتراكية "جوركي" أو" شتاينبيك"، في حـين أنهـا يمكن أن تجد مساحة أوسع من الاتفاق مع نقديـة" بلـزاك" فالطبيعة والنقدية، وإن كانتا تعتمدان على أسس مادية، إلا أن

ميكانيكية هذه المادية تبعدهما عن جدلية الواقعية الاشتراكية بعدا واسعا.

على هذا الأساس فإنني أتصور أن أستخدم مصطلح " الواقعية" في نقدنا العربي المعاصر، وهو على هذا النحـو من الالتباس، هو استخدم ضار سواء من قبل أعدائها أو من قبل إنصارها. فإذا كان مستخدم المصطلح يعرف الالتبـاس فإن استخدامه يكون مغرضـا إذ يزيـف الـوعي النقـدي والتاريخي المعاصر، أما إذا كان لا يعرفه، فإن هذا يكشف عن عدم وعي لدى المستخدم، يهدد الفروق بين الواقعيـات المختلفة، وقد يكون كاشفًا عن أن هذا الوعي الغامض يشير إلى عمق الالتباس في إدراك هذا المستخدم. أي أن واقعيـة هذا الأخير ليست ـ في الحقيقة ـ إلا خليطًا من الواقعيـات المختلفة، قد يكون المنطقي- بناء على مأسـبق- أن نصـفه بالتوفيقية أو حتى التلفيقية.

وفي تقديري أن معظم ما صـنف مـن الراويـات الحديثة تحت مسمى " الواقعية" أو حتى الواقعية الاشتراكية يمكن أن يقع في هذا الخلط، ومن بينه ثلاثية محمـد ديـب (الدار الكبيرة، والحريق، والنول) (٢)، ولعل عبـارة ديـب

الشهيرة تكشف عن رغبته في أن يكون " بلـزاك" الجزائـر بمنظور ماركسي (٣)، أن تكون عبارة شديدة الدلالة في هذا السياق.

وسوف نحاول في هذه القراءة لثلاثية محمد ديب أن نبحث عن هذا الخاط وثماره في تحقيـق الغايـة التـي أراد الكاتب أن يحققها.

لقد أراد محمد ديب أن يصور للمتلقـي الجزائـري والفرنسي الوضع الكولونيالي في الجزائـر قبـل الثـورة، وبالتحديد في الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٢، وهـي فتـرة الغليان التي أدت إلى تفجر الثورة فيما بعد.

أراد محمد ديب أن يصور حجم التناقضـات التـي عاشها المجتمع الجزائري بين فئاته المختلفة من مستعمرين" بفتح الراء" ومستعمرين " بكسر الراء" أي بين الفريقين من ناحية وبين المستعمرين أنفسهم من ناحية أخرى حيث نلمـح بوضوح الوعي الطبقـي المميـز بـين صـغار الفلاحـين ومتوسطيهم (المتعاونين مع الاستعمار أمثال قرة) وبين فقراء المدينة (أهل دار سبيطار) وأغنيائهـا المتوسـطين الـذين

ينظرون أيضا بعين الرضا للاستعمار، وبين العمال وصاحب العمل.. صديق رجل البوليس الفرنسي... الخ.

غير أن مشكلة التنميط في الفن تختلف عن نظيرتها في العلم، ففي الوقت الذي يسعى فيه العالم إلى أن يجعل من نموذجه (أو عينَتِه) عينة دالة تحمل كل أو أكثر خصـائص أفرادها شيوعا، أي أنه يبحث عـن العـام فـي العينـة أو النموذج، نجد أن الفنـان- علـى النقـيض- يبحـث عـن خصوصية العينة بذاتها، ليصل من خـلال تصـوير هـذه الخصوصية إلى العام الذي يصلها بالآخرين.

ولا شك أن محمد ديـب قـد نجـح فـي أن يقـدم خصوصية إنماطه من شخصيات المجتمع الجزائري وبصفة خاصة من المستعمرين الفقراء (عمر/الأم/زهور/العمـال)، ولكنه لم ينجح إطلاقًا في أن يقدم خصوصية الطرف الآخـر المستعمر ومن والاه من الجزائريين فجاءوا إنماطـًا باهتـة مجردة، تجريد الخصائص العامة لفئاتها. والمثال الواضـح على ذلك شخصية الخالة حسـنة (فـي الـدار الكبيـرة)، وشخصية قرة علي (في الحريق)، وشخصية بو عنان(فـي النول).

إن كُلاً من هذه الشخصيات يتمتع – لأسباب مختلفة – بوضع مالي أفضل من بقية شخصيات الراوية الممثلة لفئات المجتمع الجزائري الفقير، وهذه الشخصيات الثلاث ترتبط أيضا بالمستعمر الفرنسي، تقيم معه علاقات أو ترضى- على الأقل- بوجوده. كذلك تشترك هذه الشخصيات الثلاث في مجموعة من الملامح التي لابد أن يكرهها القارئ من النظور الأخلاقي بصفة أساسية، فكلهم قاس، وكلهم مراء ولا يبدو مبرر- في الراوية- لأن يكون هؤلاء جميعا. رغم تباعد ظروف تكوينهم البيئية والأسرية (التي لم تظهر جليا)- أفرادا في نمط واحد، أو إنماطًا ثلاثة متطابقة، أو متشابهة على الأقل. المبرر الوحيد هو أن هذه الشخصيات (الشريرة) غنية نسبيا ومتعاونه مع الاستعمار أساسا.

إن هذا البترير هو في الحقيقة تبرير أيديولوجي، لم ينجح في أن يتجسد فنيا في الراوية، بل إننا نستطيع أن نلمح- منذ البداية- في تقديم الشخصيات، انحياز الموقف الواضح ضدها ولنأخذ قرة علي مثلاً؛ فمنذ الفصل الأول في الحريق نستطيع أن نستنتج من الأوصاف التي تُعطَى له على

لسان الراوي أو على لسان الشخصيات أنه يمثـل شخصـية ستؤدى دورا سيئا في الأحداث. يقول عنه بادعدوش مثلاً:

" يظن المرء أنه يكفيه أن ينظر إليه حتـى يعـرف طبعه. و الحق أن المرء قد ينفق حياته كلها قبـل إن يصـل إلى سبر نفسه كاملة" (الراوية ص ١٥).

وتقول " زهور" على لسان الراوي:

" وقالت زهور لنفسها: لعل خير ما أفعله الآن هو أن أنزل إلى الجارات أسلم عليهن". وكانت تفكر في ذلك ولكن قرة، زوج ماما، وصل من الحقل في هـذه اللحظـة إلـى البيت. وبسرعة ودت زهور لو تتوارى، ولكنها أمسكت عن ذلك. إنها لاتجرؤ الآن على أن تتحرك ما دام قرة في البيت، وهي تشعر من جراء ذلك بنقمة لا تطاق فنهضت وقبلت يده حين مر بالقرب منها. كانت زهور تحس بحرج مضنٍ حين يكون عليها أن تقترب من قرة. وفيما كان قرة يأكل جعلـت الفتاة تتجول في الغرفة خلسةً. إنها تنظر إلى وجه الرجل في بعض اللحظات، فتشعر بصدمة خفيفة. إنها لم تسمح لنفسـها يوما أن تتفرس فيه صراحة ومع ذلك كانت تحس إحساسـا واضحا أن وجهه الأشعر وملامحه الثقيلة المسـطحة وفمـه

الشاحب، تلاحقها في هذه اللحظة أنى تحركتْ. (الراوية ص ٢٢).

وهذا الحدس الواضح تحقـق بالفعـل فـي نهايـة الراوية(ص ١٨١-١٨٠) وربما كان هـذا الحلـم المسـبق منطقيا ومفهوما لدى متلقي الراوية حين كتابتها ونشرها، بل إننا نستطيع أن نجد له تبريرا في نسق الراوية ككل، باعتبار أن الرغبة في زهور معادل رمزي لطموحـات قـرة فـي الاستيلاء على أرض الجزائر حيـث أن زهـور يمكـن أن تكون- من زاوية- معادلاً للجزائر. وهي في الوقت الـذي ترفض فيه اعتداء قرة عليها وتكرهه، فإنهـا ترغـب فـي (عمر)، ولكنه ما يزال يافعا (مثـل إمكانيـات الثـورة) لا يستطيع أن يمتلكها.. هو فقط يدغدغها ثم يهرب (الراوية ص ١٠٠- ١٠٣). غير أن هذا النسق الرمزي للرواية كـان- في تقديري- كافيا بحيث لايحتاج معه الكاتب للتدخل مباشرة بمثل تلك الأحكام المسبقة. كان يكفي أن يقوم الحـدث ذاتـه بأداء منظور الكاتب أو رأيه في قرة وفي الفئة التي يمثلها.

إن هذه الملاحظة تقودنا إلى الأختيار الأساسي فـي رواية أحداث الثلاثية. لقد اختار محمد ديب أن يكتـب مـن

منظور الراوي الغائب بصفة أساسية. ولكن هـذا الـراوي يظهر بوضوح في حالات كثيرة من الأجـزاء الثلاثـة، وإن كان ظهوره (في الحريق) أكثر مما هو في الجـزأين الأول والثالث. والراوي- هنا- ليس سوى الكاتب ذاته.

ليس ثمة نقاش حول حتمية وجود الكاتب في الراوية فما من رواية مهما استخدمت من أساليب وأقنعة، إلا ويكمن خلفها أو بداخلها كاتبها (٤)، غير أن طرق وجـود الكاتـب تختلف من رواية إلى أخرى ومن اتجاه فني إلى آخر، حسب غاية العمل وتوجهه الفني، وأسلوب الراوية عن طريق الراوي شائع ليس فقط في الراوية الواقعية، بل في مختلـف الاتجاهات الفنية بدرجات مختلفة (٥)، غير أن مدى تحكـم هذا الراوي في توجيه الأحداث والشخصيات هو الذي يميـز كاتبا عن آخر أو اتجاها عن آخر بحيث تنتج رواية ديالوجية أو مونولوجيه، حسب مصـطلح بـاختين، روايـة متعـددة الأصوات أو رواية يهيمن عليها الصوت الواحد (٦).

في ثلاثية محمد ديب يتخذ وجود الراوي عدة أوجه؛ فهو كما قلنا يقص كل الراوية بضمير الغائب، فيغلب - من ثم – السرد والوصف. وهـو بهـذه الصـفة يقـدم أيضـا

الشخصيات محكّما فيها منظوره ورؤيته، غير أن هذا الوجود هو أمر مشروع أنجز هذا العمل الكبير. ومـع ذلـك فإننـا نستطيع أن نلاحظ أن ثمة انحيازات لهذا الراوي الغائب تمثل عوائق أساسية في الراوية، منها ما يخص الأحكام المسـبقة المغرضة على بعض الشخصيات كمـا سـبق أن رصـدنا، ومنها أيضا وصفه الوقائعي لأحوال المجتمع كما يتضح فـي (النوال) بصفة خاصة حيث نجد وصـفًا تفصـيليا مطـولاً ومتكررا لكل الشحاذين الهائمين الهاربين من القـرى إلـى شوارع المدن وحواريها، ووصفه الرومانتيكي لطبيعة بنـي بوبلان الأعلى في (الحريق).

إن هذا التقديم الأنثروبولوجي المطول لا يخدم حركة الحدث في الراوية بقدر ما يخدم الغاية الأيديولوجية للرواية (تقديم صورة الوضع الكولونيالي المتناقض في الجزائر). أما الوصف الرومانتيكي فهو بجانب أنه لايخدم حركة الراويـة يكاد يقع في التوظيف السياحي المبهر للفن، وهي زاوية قـد يكون وراءها توجه الراوية إلى الجمهور الفرنسـي بصـفة خاصة.

وفي الوقت الذي يقع فيه التقديم الوقائعي للأحـوال الاجتماعية في نطاق مفهوم المحاكاة في الفن، نجد أن وصف الطبيعة يكاد يقع في نطاق نظرية التعبيـر؛ حيـث تـؤنس الطبيعة للتعبير عن المشاعر. ولعلنا لو دققنا فـي وصـف الطبيعة في بني بوبلان الأعلى للاحظنا أنه أحيانًا يخضـع لانفعالات ومشاعرالراوي، و أحيانًا أخرى يخضع لمشـاعر شخصية عمر بصفة أساسية .

(ولعلنا نشير هنا إلى أن علاقة الراوي/ الكاتب بعمر تبدو علاقة قوية تصل إلى حد التماهي). لننظر مـثلاً إلـى هذا المشهد: " وفيما كانت الفتاة تقرب يدها على وجه عمـر وهي تنوي أن تداعبه، أنحنى الصبي فـي قـوة ونشـاط، وأمسك بثوبها محاولاً أن يرفعه ولو تمزق إربا إربـا، فمـا لبثتْ زهور أن تشبثت بأطراف الثوب مستميتة تريد أن تظل مستترة. ومن أجل أن تعزز مقاومتها، طوت جسمها وثنـت ركبتيها حتى لامستا صدرها. وفي هذه اللحظة أخذت أشجار التين تهتز وتتحرك من هبوب الريح عليها. فاصـاخ عمـر بسمعه، دون أن يكف عن شد ثوب زهـور". (الراويـة ص ١٠١).

إن الجملة قبل الأخيرة في هذا النص هو نوع مـن تضـامن الطبيعـة- الرومـانتيكي- مـع حركـة الحـدث والشخصيات. صحيح أن الكاتب - الذي هو ليس المنفلوطي أو هيكل- قد حاول إنقاذ الموقف حين رد حركة الشجر إلى مصدرها (الريح)، إلا أن مجيء الجملة في هـذا السـياق لا يمكن أن يفسر إلا على النحو السابق، فهي تشير إلى نوع من القلق المذهبي داخل الكاتب الذي لم يتخلص تماما من الآثار الرومانتيكية.

***

يتخذ وجود الراوي شكلاً آخر غير الشـكل الـذي رصدناه؛ الشكل غير المباشر في تقديم الأحداث والشخصيات والطبيعة، فهو يوجد أيضا على نحو ظاهر ومباشر ليصـبح راويا عليما OMNISCIENT بكـل شـيء فـي الماضـي والحاضر والمستقبل، بالظـاهر وبالبـاطن وبمـا لاتعرفـه الشخصيات عن نفسها. وهذا الراوي يتدخل في التفاصيلات الصغيرة ليعلق أو يفسر أو غيـر ذلـك دون مبـرر علـى الإطلاق. يقول مثلاً:

" كان سكان سبيطار لا ينتبهون إليه (حميد سـراح) حتى ذلك الحين إلا انتباها غامضا متسليا (علـى أن الحـق يقتضينا أن نذكر إنصافًا لهؤلاء الناس البسـطاء، أن ذلـك الانتباه لم يكن فيه شئ من الانتقاض لاحترام الرجل أبـدا). إني لا أذكر أن فضولهم (والفضول لم يعـوزهم حقًـا) لـم يشتمل يوما على سواء (ص ٥٦ الدار الكبيرة) .

ومنذ الصفحة الأولى في (الحريـق) نجـد الـراوي يتدخل مباشرة بضمير المتكلم حين يقول:

" وتنظر إلى الشمال، فترى ظهـر جبـل السـطح، مفلوحا ومزروعا قبل إن ينخفض أمام الأراضي البكر، كأنه عماد يسند ذلك الجزء (أعني الجزء الأعلى كلـه)"...(ص ٧).

ويواصل هذا النهج فيقول (ص ٢٧):

" واستيقظ عمر، فإليك ما قاله له كومندار".

ويقول (ص ٣٧ – ٣٨):

" أما رجال الدرك فكانوا يسـيرون دون أن يلقـوا نظرة واحدة على يمينهم أو شمالهم. كـانوا يظنـون أنهـم

يقودون رجلين إلى مكان هم السادة فيه. (ولكنهم في الواقـع على خطأ)".

وفي (ص ٥٤) يقول:

" ثم أصبحت المناقشة مسـتحيلة. إن الـريح تـرد الكلمات إلى الأفواه ولولا ذلك لأضاف بادعدوش إلى جوابه قوله:......."

وفي (ص٥٨) يقول:

" وصمت الشيخ لكأنه كان يفكر أيضـا فـي شـيء آخر. يمينًا إنه كان يفكر في شئ آخر. في هذه اللحظة أيضا، كان يفكر في شئ آخر.

وفي (ص ١١٣) يقول في إطار وصف حالة حميـد في السجن عبر أسلوب تيار الوعي وتداخل الأزمنة:

" آهٍ من هـذه الحنجـرة.. لا تحـاول أن تـدخلها، لاتحاول أن تجئ فترى ما فيها"

مثل هذه التداخلات الكبيرة في الحريق تقل جدا في النول وإن لم تختف تماما حيث يقول مثلاً (ص ٤٠):

إن عكاشة بما في حركاته من مرونة وقوة، يـذكرك بمدلك من المدلكين الذين يعملون في الحمامات العامة.." إن

هذه التدخلات المباشرة للراوي لايمكن اتهامها بأنها أخطـاء وقع فيها الكاتب، لأنها تخضع لمنطق الأختيـار الأساسـي لمنهج الراوي العليم، الذي رأى الكاتب أنه أفضـل الطـرق لرواية أحداثه (وهي على كل حال ليست كثيـرة)، وأساسـا لتقديم شخوصه وأوضاعهم الاجتماعية.

وإذا كان لنا أن نحاول تفسير الضرورة التي قـادت ديب لاستخدام هذه الطريقة بالذات، فإن علينا أن نتأمل بدقـة تصريحات ديب التي قال فيها إنه:

" أراد إعطاء الكلمة للشعب ودفعه للتعبير عن هويته" (٧). إن معنى هذه العبارة هو إدراك الكاتب الواضح لأزمة الشعب الجزائري في ذلك الوقت حيث حرص المستعمر على طمـس الهويـة الوطنيـة، وبصـفة خاصـة وسـيلة الكلام/اللسان/اللغة. كان ديب إذن أمام شخصيات لا تعـرف الكلام، ولا تعرف كيف تتحدث عن نفسها، بوصـف ذلـك جزءا من عدم قدرتها على معرفة هويتها (٨).

ولا شك أن الراوية بأجزائها الثلاثة قـد اسـتطاعت بالفعل أن تُنْطِق شخصيات دار سبيطار وفلاحي بني بوبلان وعمال النول بهمومها ومعاناتها، بل حتى بتحديـد أزمتهـا

الدقيقة وهي: ما العمل؟ غير أن ما نستطيع أن نلاحظه هـو أن هذه الشخصيات لم تتكلم هي بلسانها حقًا، بقدر ما تكلمت بكلام الراوي/ الكاتب الذي لا نشك أبدا في مدى معرفته بما تريد أن تقول، بما في داخلها. ولكنه يظل في النهاية شخصا آخر غير هذه الشخصيات، لا يمكن أن يعبرعنها كما تعبـر هي عن نفسها. ولعلنا لو راجعنا بدقة مناقشة الفلاحين فـي حضرة حميد سراج (في الفصل العاشر من الحريق) لأدركنا أن الكاتب ينطق الشخصيات بكلام أعلى من مستواها أو على الأقل ليس منطق كلامها.

لا شك أن مسئولية هذا البعـد عـن منطـق كـلام الشخصيات ترتد- في المقام الأول- إلى تقنيـة الـراوي العليم المنحاز بوضوح وإذا كانت هذه التقنيـة قـد أفقـدت الراوية الثراء الذي ينتج عن تعدد الأصوات، وحولتها إلـى رواية مونولوجية أحادية الصوت على المستوى الفني، فإنها قد تركت نتائج - ربما كانت أخطـر- مـن حيـث الغايـة الأيديولوجية التي أرادها كاتبها.

إن وعي محمد ديب السياسي/ الفني بالمرحلة التـي كتب عنها، وبالمهام التي يتوجب

على مثقف/ فنان مثله أن يقوم بها، قد جعله يقدم لنـا هـذا العمل المهم كما يقول عمار بلحسن، حيث استطاع ديـب أن يكون مثقفًا عضويا لهـذا الشـعب" ينسـق كلمـات ورؤى المستعمر في كلمة منسجمة موحدة، ويسمنت خطاباتـه فـي خطاب واحد وحيد هـو الخطـاب الأيـديولوجي الـوطني الثوري" (٩). غير أن بلحسـن نفسـه يعـود لينتقـد هـذا الخطاب- إنجاز محمد ديب- الذي أدى إلى مجموعـة مـن المشكلات في نهاية التحليل حيـث أن " النزعـة الشـعبوية والماضوية والفلاحوية تؤدى بالراوية إلـى التذبـذب بـين تصوير الشعب ككلية موحدة منسـجمة، والشـعب كفئـات وطبقات اجتماعية أي ككتلة متناقضة، إن هذه الظاهرة تدفعنا إلى القول بأن الثلاثية كمحتوى وكأيديولوجيا أدبية تتعرض لتأثير خطابين: الأول يقدس الشعب ويراه ككليـة منسـجمة موحدة وطنيا واجتماعيا، والثاني يحدد الشعب ويحال فئاتـه بمنظـور تفريقـي وطبقـي علـى أسـس سوسـيولوجية وسياسية"(١٠). غير أنه يحكم في النهايـة بـأن التعـارض الوطني قد غطى التعارض الطبقي (١١)، نظرا لأن الكاتب

كان يسعى إلى بلورة أيديولوجيا حركة التحرر الوطني في الجزائر بوصفها حلاً لأزمتها في مواجهة المستعمر.

على هذا النحو يمكننا أن نقول أن محمد ديـب قـد استخدم وسائل الواقعية، من التنميط والوصـف والـراوي العليم كي يقود شخصياته نحو حل موحد لأزمتهم، وهو حل التحرر الوطنى (بغض النظر عن تعارضاتهم وتناقضـاتهم الطبقية)، وبهذا المعنى يمكننا القول بأنه قد مارس- عبـر هذا الأسلوب ولهذه الغاية الأيديولوجية- قمعا مقنعـا. ففـي الوقت الذي يعطي صوته ليتكلم به الشعب، ينزع هو من هذا الشعب أصواته المتعددة و المتصارعة ليدمجها في صـوته هو المونولوجى في نهاية المطاف. وهكذا نعود إلى ما بدأنا به: أي واقعية إذن استخدم محمد ديب؟ واقعيـة بلـزاك أم المنظور الماركسي لواقعية بلزاك كما يقول؟

يرى واسيني الأعرج أن محمد ديب يستحق" اسـم" بلزاك الجزائر،عن جدارة (١٢). ورغم أن سياق هذه المقولة التمجيدى ينفي كون واسيني الأعرج قـد نفـى عـن ديـب المنظور الماركسي، ولكن كونه سقط من الصياغة لابد أنـه يعني شيئًا. والحقيقة أننا نشعر أن الراوية كانت في معظـم

الأحيان أقرب إلى واقعية بلزاك النقدية منها إلـى المنظـور الماركسي. ذلك أن تجسيد التناقض قد تقلص في النهاية إلى أحادية صوت (عبر أسلوب الراوي العليم) وأحادية وعـي، سعى أساسا لتجسيد الأزمة وليس ترك التناقضـات تتعمـق وتأخذ مداها وتفرض صيرورتها. وهـذا الأمـر دون شـك يرجع إلى الغاية الأيديولوجية التوحيدية للكاتب كما سـبق أن وضحنا.

إن محتوى شكل الراوية يكشف لنا أعمق بكثير مما يكشف تحليل المضمون أو أقوال الكاتب عن نفسه، ومع ذلك فلو أننا عدنا إلى المقولة الديبيـة نفسـها" بلـزاك الجزائـر بمنظور ماركسي" لوجدنا فيها مشكلتين أساسيتين تحتاجـان إلى تحليل: تتعلق الأولى بالجمع بين البلزاكية والماركسـية، ففي تقديري أن مثل هذا الجمع في الصياغة يحمل في ذاتـه مشكلة التوفيق، إن لم نقل التلفيق؛ فواقيعـة بلـزاك النقديـة ليست إلا حامل أيديولوجية إصلاحية في نهاية المطاف، بينما مادية ماركس الجدلية قائدة حل ثوري؛ ومن ثم فهما نقيضان لايجتمعان هكذا وبهذه البساطة لأن استراتيجيات كل منهمـا مختلفة عن الأخرى أو ينبغي أن تكون كذلك على الأقل فـي

مدى أحاديتها أو جدليتها، مونولوجيتها أو ديالوجيتها، قمعيتها أو ديموقراطيتها. كذلك تثير صياغة محمـد ديـب" بلـزاك الجزائر بمنظور ماركسي" مشكلة ثانية أكثر أهميـة وهـي مشكلة الجزائر أي مشكلة اسـتخدام التقنيـات والأسـاليب البلزاكية من قبل كاتب جزائري.

يرى بللحسن أن "كل الخصوصية التي تطبع الراوية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي تأتي من أنها تستعمل نفـس المبادئ الشكلية للتراث الأدبي الأوروبي والفرنسي، أي نفس أدوات المستعمر لتشكيل مجتمع وعلاقـات اجتماعيـة لهـا خصوصية مختلفة عـن مجتمـع المسـتعمر نفسـه وعـن أيديولوجيته ورؤاه لنفسه وللتاريخ (١٣) وليرى هو وغيـره أن الراوية عمل ثوري وطني (١٤).

ولعلنا لا نجادل في أهمية رواية محمد ديـب علـى المستويين الفني والأيديولوجي، كما لا نجادل في قيمتها تلك في فترة صدورها والدور المهم الذي لعبته في تطور الراوية الجزائرية والأيديولوجيا الوطنية الجزائرية في ذات الوقـت. غير أننا لا نزعم أن الراوية قد استطاعت أن تحقق الشـكل

الجزائري من ناحية، أو محتوى الشكل الجزائري من ناحية أخرى.

قد يكون من المهم أن نوضح أن مشكلتنا هنا ليسـت مشكلة كون الراوية كتبت باللغة الفرنسية، ولكن المشكلة هي أن نَقْلَ إمكانات الشكل البلزاكي أو غيـره لكـي نشـكل أو نصوغ به حياة مجتمع آخر، وهم وقـع فيـه معظـم رواد الراوية العربية في الجزائر وفي غيرها من الاقطار العربية، حتى الرواد الذين كتبوا باللغة العربية. لقد سبق أن أوضحنا ـ في دراسات سابقة ـ أنه في الوقت الذي ينتشر فيه النوع الروائي، فإن الأشكال التي يكتب بها هذا النوع، أي الأعمال التي تنتمي إليه، لابد أن تكون نابعة من طبيعـة التجـارب الخاصة التي يعيشها كل مجتمع، وبصفة خاصة مـن قيمـه الجمالية (تلك التي أسميناها فيما بعد محتوى الشـكل) التـي تفرض خصوصيات معينة في تشكيل التجربة.

في رواية محمد ديب يمكننا أن نجـد فـي بعـض الأحيان القليلة ملامح من القص الشـعبي، غيـر أن الغلبـة الواضحة كانت لتقنيات وأساليب الراوية البلزاكية كما سـبق أن رصدنا. ومثلما كان صوت الراوي العليم الطاغي قامعـا

لأصوات الشخصيات، فإن صوت هذه التقنية، صوت الشكل، كان قامعا لإمكانات الأشكال الشعبية التي كان يمكنها أن تنتج شكلاً روائيا مختلفًا ، شعبيا وعميقًا وخاصا (١٦). ليس هذا اتهاما لرواية محمد ديب، وإنما هو وصف نـراه صـحيحا لمعظم الراويات التي لاتزال واقعة في أسر التبيعة للأشـكال الروائية الأوروبية، بعيدة عن محتوى شكل مجتمعاتها وقيمها الجمالية. ولعل هذا هو السبب في ابتعاد القراء عنهـا فنيـا وأيديولوجيا باطراد.

* هوامش

(١) راجع على سبيل المثال كتـاب ديمـين كرانـت": الواقعية. ترجمـة د. عبدالواحـد لؤلـؤة. سلسـلة موسوعة المصطلح النقدي. بغداد ١٩٨٠.

(٢) نشرت الأجزاء الثلاثة بالفرنسية في سنوات ١٩٥٢ ثم ١٩٥٤ ثم ١٩٥٧ على التوالي ، وترجمها إلـى العربية الدكتور سامي الـدروبي ونشـرت بـدار الهلال. القـاهرة سـنة ١٩٧٠ أكتـوبر ونـوفمبر وديسمبر وعلى هذه الطبعة اعتمدنا، وسوف نشـير إلى أرقام صفحات الراويات داخل المتن.

(٣) راجع عمار بللحسن: الأيديولوجيا الوطنية والراوية الوطنية فـي الجزائـر (١٩٣٠-١٩٦٢) دراسـة سوسيولوجية لحالة الراوية الثلاثية للكاتـب محمـد ديب. رسالة ماجستير مخطوطة. جامعة وهـران. قسم الاجتماع ١٩٨٢ص ٢٧٠.

(٤) يعترف بهذا حتى ميشيل بوتور. راجع كتابه بحوث في الراوية الجديدة ترجمة فريـد أنطونيـوس، دار عويدات بيروت ط٢، ١٩٨٢ص ٦٤.

(٥) راجـع Robert Scholes ،Robert Kellogg: narrative of natre the، oxford university press – London oxfcord. new york reprint ١٩٧١ p. ٢٧٤

(٦) راجـــع M.Bakhtin: la poetique de Dostoievesky traduit du Russe par Isabelle Kolitcheff. editions du seuil ١٩٧٠. p. ٣٢ – ٣٣.

(٧) بللحسن. مرجع سابق ص ٢٣٥ .

(٨) أدرك كثير من النقاد هذه الفائـدة لتقنيـة الـراوي العليم: راجع على سبيل المثال: د. أنجيل بطـرس سمعان: دراسات في الراوية. ص ١٠٥.

(٩) بللحسن. مرجع سابق ص ٢٠٧.

(١٠) نفسه ص ١٧٠.

(١١) بللحسن ص ٢٧٢.

(١٢) واسيني الأعرج: الأصول التاريخيـة للواقعيـة الاشتراكية في الأدب

الجزائري. دار الكتاب الحديث. بيـروت ١٩٨٦ص ٧٦.

(١٣) بلحسن ص ٢٢٨.

(١٤) بلحسن ص ٢٢٥، وواسـيني الأعـرج نفـس المرجع ص ٧٦.

(١٥) راجع انتقاد القراء الجزائريين للرواية في:

Charles Bonn. Ia Litterature Algerienne De editions ،langue francais etSes lectres p. ٢١٤ ، Canada ١٩٨٢ ،naaman

" باب" غسان كنفاني..
الأسطورة/ الدراما/ الدلالة

يُنهي غسان كنفـاني مسـرحيته" البـاب" (١٩٦٤) بتحذير حاد، لأن" أية محاولة لتطبيق أفكار لاحقة وحقـائق تاريخية حدثت فيما بعد على وجهات نظر أبطال ذلك العصر لن ينتج عنها سوى تشويش المسرحية وتحميلها ما لاتحمله" (ص١٠٥).

ويبدو هذا التحذير منطقيا في ظـل الاتجـاه العـام لإنجاز غسان بوصفه كاتبا واقعيا لايحتاج عمله إلى تأويل أو تفسير أو إسقاط، غير أنه ليس منطقيا وغير ممكن عمليا في ظل حالة التعامل مع هذه المسرحية بصفة خاصة، حيث يلجأ الكاتب إلى أسطورة عربية" عتيقة" ليصـوغ مـن خلالهـا حوارا فلسفيا واضحا لابد أن يشك قارئه - منذ البداية – أنه كان يمكن أن يحدث بين أبطال ذلك العصـر، وإن وجـدت نواته.

ولأن الأسطورة أسطورة، فإن أحدا لايستطيع الزعم بأنه قد أمسك بحقيقتها أو بالجوانب" الحقيقية" فيها، ومع ذلك

فإن ثمة عناصر وردت من كتب التاريخ والتراث العربيين، يمكنها أن تكون مجموعة من المعلومات المهمة عن قصـة" عاد ، وإرم ذات العماد"، أشار غسـان نفسـه فـي مقدمـة المسرحية إلى بعضها الذي عرفه من خلال ياقوت والطبري بالإضافة إلى الآيات القرآنية. غيـر أن الباحـث المـتمعن يستجيع أن يضيف إلى هذه المعلومات معلومـات أخـرى كثيرة من خلال مصادر لم يعرفها غسان مثـل المسـعودى (مروج الذهب)، والزمخشري (الكشـاف)، وغيرهمـا مـن المصادر القديمة والدراسات الجديثة.

ليس الهدف هنا بالطبع إثبات هذه المعلومات الخاصة بالقصة أو الأسطورة وإنما التعرف علـى العناصـر التـي أسندت إليها المسرحية دون غيرها من العناصر، وصولاً إلى الهدف النهائي الذي يمكن أن يكون الكاتب قـد قصـد إلـى تحقيقه، والرسالة التي كان يريد أن يرسلها إلى متلقيـه فـي ذلك الوقت، وفيما بعد.

ومن الواضح منذ مقدمة المسرحية أن كنفـاني قـد اعتمد على بعض العناصر الخبرية فـي الأسـطورة، تلـك المتعلقة بالقحط الذي أصاب قبيلة عاد بسبب إلحادها وكيـف

حاول عاد أن يستسقي لقومه في مكة، فأرسل وفدا لذلك، لكن هذا الوفد لها عن مهمته بالشراب والطرب فلم يستجب له وفني عاد، ثم جاء ابنه شديد ثم شداد الذي بنى" إرم ذات العماد" امتدادا لإلحاد أبيه مما جعل الإله" هبا" يدمر المدينة وشداد الذي يرثه ابنه مرثد.

هذه هي الشخصيات الأساسية التي يقوم بينها الحوار في مسرحية" الباب"، بالإضافة إلى شخصية جوهرية ممتدة هي زوجة عاد التي تمتد بها الحياة لتجادل حفيدها مرثد كما جادلت أباه في قناعاته وسلوكه و أهدافه. غير أن هذه الشخصيات تتركز فيما يقارب نصف المسرحية الأول أي الفصول الثلاثة القصيرة الأولى، في حين ينتقل الحوار في النصف الآخر أي في الفصلين الرابع و الخامس الطويلين، إلى العالم الآخر، حيث يتحاور شداد مع رجلين من الأموات، ومع الإله" هبا" نفسه.

من هذا يتضح أن اعتماد المسرحية على الأسطورة ليس كبيرا ؛ فهو محصور في النصف الأول، بل إن هذا النصف الأول ذاته، إذ يقوم على الحوار، يستبعد الأحداث الكبيرة، فلا يصف – إلا بجمل قصيرة وموجزة وإن كانت

دالة – أحداث موت عاد وشداد وتدمير المدينـة الخياليـة. فالحوار هو الأساس لهذا العمل منذ البداية، كما ينبغي حقًـا للعمل المسرحي الدرامي، ولكن ليس هنا وسـيلة للـدراما، وإنما في حد ذاته، يقصد به صياغة فلسفة معينة، وإن لم تكن متبلورة بالوضوح الكافي للقارئ المتعجل.

منذ بداية الفصل الأول يتضح الصراع الأساسي في المسرحية، والذي يمتد حتى نهايتها ، دون أن ينتهي، رغـم أن الشخصيات التي تصارع "هبا" تتغير، فالصراع بين عـاد ثم شداد ثم مرثد من ناحية وبين الإله "هبا" من ناحية أخرى. في البداية يرفض عاد الدعاء لـ "هبا" لأنه لايريد أن يطلب منه الغفران "إذْ يعتقد أن طلب الغفران ذلّ" بل إنه يكاد يشعر بذنب عظيم لأنه حفيد نوح الذي يراه" الوحيد الذي ارتضـى أن يعيش بعد أن يفنى الناس جميعا.. لقد توصل إلى الإيمان بأن نوحا قد باع الأرض مقابل نجاته، إذْ لولا ذلك لما كـان لـ"هبا" أن يدمر الأرض.. لما استطاع أن يفعل ذلك.. لقـد كان يفتش عن إنسان واحد يبدأ معه من جديد، وقد وجد ذلك الإنسان في نوع!" (ص ٢٤- ٣٤).

وبالفعل لايرضخ عاد ويواصل نضاله ضـد "هبـا" وسحبه السوداء حتى الرمق الأخير، ليأتي بعده شداد (فـي الفصل الثاني) ليزيد من تحديه لـ "هبـا"، إذ ينشـئ (إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في الـبلاد) نموذجـا علـى الأرض للجنة في مقابلة " جنة" "هبا" التي علموه منذ نعومـة اظفاره أنه سيدخلها لو أطاع "هبا" ولذلك وضعت في ذهنـي أن أبني جنتى فأتخاص من "هبا"، وأجعل من نفسي "هبا" لا يريد أن يطاع ولايريد أن يطيع" (ص ٤٧).

وبالطبع يموت شداد، ويأتي مرثد الذي يبدو خانعـا، ولكنه خنوع مؤقت إذ سرعان ما وجدناه يستأنف الصـراع وإن كان بأسلوب مختلف. لقد فقد إيمانه بـ "هبـا" لأنـه اكتشف أنه ليس إلها، ذلك الذي يدخل في صراع (لنقل غير متكافئ) مع إنسان مثل شداد:" لو تركه يصل إرم لآمنت به، ولكن حين قتله فقدت إيمـاني السـابق (ص ٦١)، ولأنـه يكتشف أنه ليس هناك جنة تستحق أن يسـعى إليهـا أو أن تواجه، فقد قرر أن يجعل من المملكة، تلك الجنة الحقيقية، أن يعوض ناسه عما فقده بسبب" أخطاء" أبيه وجده، كما يسميها الكهنة.

ولأن الفكرة قد نمت داخل شداد" كما تنمـو شـجرة الزيتون" (ص٤٩)، وهي نفسها" آخذه في النمو مثل شـجرة الزيتون" في صدر مرشد (ص ٦٧)، فإن شداد لايتوقف عـن الصراع في العالم الآخر. ففي الفصلين الأخيرين يصـارع شداد "هبا" مباشرة، وجها لوجه رغم أنه وراء بابه الموصـد ولا أمل لديه في الخروج أو الانتصار، وهنا تأتي الأهميـة الرمزية" للباب" عنوان المسرحية.

يقول "هبا" في نهاية المسرحية مشيرا إلى الباب" هذه مملكتي! هذا الباب فقط: مملكة صغيرة ولكنها منيعة، العرش المجهول هو سر منعتها، والصولجان غيـر المرئـي هـو حارسها الأبدي" (ص١٠٣). الباب إذن هو رمـز لمملكـة الرب، هو رمز للرب ذاته. و إذا كان مرشد قد اكتشف قبل إن يرى هذا الحوار فـي الفلصـلين الأخيـرين، أن الجنـه أكذوبة؟ -وكذلك ـ من ثم – الرب، فإن الفصلين يواصلان تعميق هذا الفكرة ذاتها ولكن على لسان الرب ذاته. فـ "هبا" هو الشاب الأبدي، الذي خلقه البشر من داخلهم في البداية – وسموه الضمير، ولكن مع تراكم الأجيال انفصل هذا الضمير

عن البشر، وأصبح هو هذا الإله المتجبر الذي يحكم الجميـع لأنهم يخافونه، ولولا خوفهم منه لما وجد، وعاش، و استبد.

وهنا نصل إلى الفكرة الجوهرية فـي المسـرحية والتي شكلت أساس الصراع الدرامي فيها. يبدو الأمـر فـي البداية كما لو كان الصراع بـين إرادة الإنسـان، وخاصـة الإنسان الفرد، والجبروت الميتافيزيقى للإله، ولكننا رويـدا رويدا نكتشف أن هذا الصراع ليس إلا صراعا بين البشـر أنفسهم، بين الحرية الفردية والضـمير الجمعـي، التوافـق الجماعي على مجموعة من القيم والأخلاق والتقاليـد، تلـك التي تتمسك بها الأم في المسرحية وفي الحياة. وهذا الفكرة، وإن كانت مستفيدة من الفهم الاجتماعي الماركسي للدين، إلا أنها تتجذر لتصل إلى أعماق وجودية نجد ظلالها الكثيـرة منتشرة في الفصلين الأخيرين بصفة خاصة، وهـي تؤكـد بصفة أساسية على هذا التناقض بين إرادة الإنسـان الفـرد، والضمير الجمعي القاهر المتسلط، وهذا فهم يبدو غريبا إلى حدٍ ما على فسلفة غسان كنفاني، وإن لم يكن مسـتبعدا إذا أعدنا النظر في بعض أعماله السابقة، واللاحقـة، وراجعنـا بعض هواجسه المبثوثة هنا أو هناك.

وليس همنا الآن إثبات ذلك، بقدر ما يهمنا أثر هـذه الفكرة على البناء الدرامي للمسرحية، ذلك أن الحرص على تنمية هذه الفكرة وتعميقها على هذا النحو الوجودي قد قضى على النمو الدرامي الحقيقي للمسرحية، الذي أرى أنه توقف عمليا عند نهاية الفصل الثالث. فلقد حملت الفصول الثلاثـة حركات ثلاث متناسقة في تناميها، حيث يأتي مرشد في النهاية محصلة جدلية لصراع كل من عـاد وشـداد مـع "هبـا"، وليكتشف – من خلال تعرفه الدقيق على حركـة الصـراع وطبيعته – حقيقة أنه لاجنة ولا "هبا"، وأن المعركة الحقيقية هي في الحياة ومن أجل البشر. وهذه محصلة درامية وافيـة وقادرة على لإنهاء المسـرحية، غيـر أن الهـم الفلسـفي (الوجودي) كان مسيطرا – فيما يبدو – على تلك اللحظة من حياة غسان كنفاني، بحيث قادته إلى هذا التحويل للمسـرحية إلى بحث فكري بعيد عن الدراما في الفصلين الأخيـرين. وربما كان هذا نفسه، هو السبب في التحذير الأخيـر الـذي أنهى به غسان المسرحية.

ولست أعرف الدوافع النفسية أو الخاصة التي جعلت غسان كنفاني ينشغل بهذا الهم الوجودي فـي فتـرة كتابـة

المسرحية، وإن كان يمكنني أن أشير إلى أنه ربما كان نوعا من رد الفعل إزاء المأزق الفلسطيني (الممتـد فـي أعمـال غسان كلها) المتنامي وخاصة قبيل إنشاء منظمـة التحريـر الفلسطينية بوصفها كيانا شـاملاً وجامعـا وممـثلاً للهويـة الفلسطينية، بهذا المعنى يبدو لى أن المسرحية، هي بحـث لائب للمساهمة في تحقيق هذا الكيان، وإن كان علـى نحـو تناقضي.

لقد لاحظنا في المسرحية هـذا الوجـود الطـاغي لشخصية الأم الجدة، القوية الواضـحة المتمسـكة بالتقاليـد والحافظة لاستمرارية الجماعة، ولكنها محافظة في مواجهـة الأبناء المتمردين الذين تنبت في رؤوسهم الفكرة وتنمو كمـا تنمو شجرة الزيتون. هنا نجد أنفسنا في مواجهة تناقض بين الأم وشجرة الزيتون. وكلتاهمـا – كمـا نعـرف – رمـز فلسطيني قوى وواضح ليس في أدب غسان وحده، بل فـي مجمل الأدب والحياة الفسطينية، ربما كان المفتاح هو التمرد على هيمنة الضمير والتقاليد، وحتـى الأم، لصـالح حريـة الإنسان وإرادته وفكرته شجرة زيتونه.

غير أن هذا التمرد لايصطدم في الحقيقة بكيان الجماعة أو الأمة، إلا اصطداما ايجابيا، لا يؤدى إلى تفكك هذه الجماعة أو القضاء عليها. وهذا هو المغزى الأساسي للجوء غسان كنفاني إلى أسطورة "عاد" الذي ينظر إليه باعتباره مؤسس العرب، الأمة العربية، فهذه هي – إذن – الأسطورة الأم عند العرب (٢). وحينما استعان غسان بهذه الأسطورة، فإنه لم يتركها ساكنه جامدة كما قد تروى الأخبار عنها، وإنما رأى فيها بذور النمو الدرامي، حيث تتحول من مجرد أسطورة عن ملحد مذموم في القرآن إلى أسطورة خلق وتكوين للأمة أو الجماعة، ف "مرثد" لم يعد مجرد ملحد، أو مجرد متمرد، رغم أنه في الحقيقة يعرف أنه لا إله ولا جنة. ولكن هذه ليست قضيته، القضية هي لم شمل الجماعة والعمل على تحويل المملكة إلى جنة، وليس الهجوم على الجنة الأخرى المزعومة. ورغم الانكسار الدرامي في الفصلين الأخيرين كما أشرت، فإن الفكرة تنمو، ويتضح لنا على لسان هبا حقيقة ما عرفة مرثد وآمن به. ربما كان هذا هو الهاجس الكبير الذي قاد غسان كنفاني، إلى كتابة هذا النص الجميل هدية إلى شعبه.. إلينا..

* هوامش

(١) اعتمدت على طبعة المسرحية في المجلد الثالث من آثار غسان كنفاني الكاملة مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٩٣.

(٢) راجع مقالة جمال الدين بن شيخ:

(٣)

M ou la clameus dAM ou la
Le Mythe et le ،clameus de Dieu
M. Paris ٥٨ ،M، M،E ، R،verset
، ١٩٩٠/٤.

أبو المعاطي أبو النجا
والفن الجميل

من الكتاب من لاتتوقع – حين تعرفهم – أن يكونوا الذين كتبوا كتاباتهم. وهناك آخرون تستطيع أن تتيقن من مطابقة نمط كتاباتهم لنمط شخصياتهم وليس حكما قيميا أن يتصور الإنسان أن هذا النوع الثاني أكثر صدقًا مع أنفسهم وأكثر سلاما على المستوى النفسي. ورغم أني لم أعرف محمد أبو المعاطي أبو النجا معرفة حميمة، فإني أؤكد أنه من النوع الثاني.

هو رجل هادئ لطيف حميم، يعد شخصه بـالكثير من ثقة بأنه دائما قادر على تحقيق ما يعِد به، بل بأنه قادر على أن يفاجئك بأكثر مما يعِد به، وهذه خصائص مهمـة في كتابته القصصية والروائية منذ أواخـر الخمسـينيات وحتى الآن، وهي تتجلى بوضوح في مجموعته الأخيـرة" في هذا الصباح" الصادرة عن سلسلة" أصـوات أدبيـة"، تتكون المجموعة من إحدى عشرة قطعة فنية مستقلة، وإن كان بعضها يتلاقى في بعض الخيوط من حيث الموضوع

كما هو الحال في قصتى"الـدعوة عامـة" "وحالـة غيـر مستعجلة" وكما في نصوص" ملامح في وجوه" التي تـأتي في آخر المجموعة والتي يمكنني أن أضيف إليها قصتى" الأعمى والبحث عن قطـة سـوداء" و"الشـوط الثـاني". وبالإضافة إلى هذه الخيوط، فإن النصوص كلها تلتقـي في خصائص فنية عامة تجعلها ممثلة لكتابة أبو المعـاطي أبو النجا وشخصيته الجميلة أيضا..

ولعل الملمح الأكثر بروزا في هذه النصوص هـو خبرة كاتبها العظيمة بالبشر، ومن الواضـح أنهـا خبـرة عميقة اكتسبها عبر ثقافة واسعة، ولكن الأهم عبـر تأمـل دائم للناس والحرص على الغوص بداخلهم بحـب وأبـوة وتضامن. من هنا فإن النصوص تقدم مجموعة ممتازة من النماذج البشرية التي تتجسد أمام القارئ وتتشـكل خطـوة خطوة ، ولا تعطى له جاهزة بأي حال من الأحوال، حتى في تلك النصوص الأخيرة التي تعمدت أن تفعـل ذلـك. والطريف أن هذه النماذج تستوعب كل النمـاذج البشـرية على تنوعها: رجال ونساء وأطفال، ولايسـتبعد منهـا – بالطبع – نموذج شخصية الكاتب نفسه التي قدمت بوضوح

في القصة الأولى" ذلك الأثر" وقصة الأعمى والبحث عـن قطة سوداء". وهذا طبعا شئ مختلف عن رؤيـة الكاتـب التي تبطن كل النصوص وترى كل الشخصيات.

النصوص تبرع في تقـديم نمـاذج مختلفـة مـن الرجال: النبيل والوغد، والرجل الذي يتعرف على البشـر ويحدد خطته في التعامل معهم خلال خمس دقائق لاتزيد، والرجل الذي يحب أن يكون الأعلى صوتًا حتى لو لم يكن لديه شئ يقوله. الرجل الصياد غير المحايد، والرجل الذي لايفهم العالم إلا من خلال تصنيفات يرتاح إليها، والرجـل متعدد العلاقات ومع ذلك تنجح زوجته في القضاء على كل أحلامه في الحياة. أما النساء فالكاتب يبرع براعة كاملـة في تقديم عدة نماذج سائدة وفي نفس الوقت لهـا تفردهـا وتميزها، منها شخصية الزوجة القامعة التي أشرنا إليها، وشخصية سيدة الأعمال الوصولية التي تحب النجاح فـي العمل على حساب أي شئ، والشخصية الأهم هي شخصية سلمى عواد التي تتكرر في أكثر من قصة، وهي شخصية المرأة الجذابة اللعوب إلى حد ما، ومع ذلك فهي مرغوبـة

دائما من أكثر من رجل، وهي الشخصية المولعة التي تَعِد وتفاجئ دائما، دون أن تحقق و عدها.

في تقديم هذه النماذج يبدو حرص الكاتب الأساسي على تجسيدها بوصفها نماذج بشرية حية تعـيش الحيـاة البسيطة العادية، ومن ثم فإن الوصف يحرص على تقـديم هذه الشخصيات من داخلها، ولكن على نحو غير مباشـر، من خلال أفعالها وسلوكها في الحياة بصفة أساسية، ولذلك فإن النصوص لا تحمل أحداثًا خارجية بارزة، بل مجـرد سلوكيات بسـيطة. ولكنهـا مـن خـلال هـذه الأفعـال والسلوكيات تنبني أمامنا خطوة خطوة وتتكامـل رويـدا رويدا، ومع ذلك فلأنها تتكشف طوال الوقت عن مفاجـآت لم نكن نتوقعها، وهذا هو ما يثير القارئ ويمتعه ويعلمـه ببساطة ويسر ودون حيل وألاعيب اللهم إلا مهارة القاص البارع في الحكي وترتيب الأحداث ومتابعة الجملـة بعـد الجملة والفقرة بعد الفقرة رغم بساطة اللغة وعاديتها تماما.

على هذا النحو، فإن بناء القصة يتصاعد إلى أعلى دائما أو إلى الأمام وأن دار في حلقات صغيرة أحيانًا، إلا أنه دائما يمتد – تقريبا – إلى ما لا نهاية، بحيث يمكننـا

القول إن الكاتب لايجيد، أو ربما لايحب وضع نقطة النهاية ويفضل تركها مفتوحة كما يشير بوضوح في ختام قصة" الدعوة عامة". ومع ذلك، فإن القارئ لا يستطيع تجاهل مشكلة النهاية هذه، وخاصة إذا ربطها بطبيعة السرد في النصوص، والتي تميل – بالطبع – إلى الكتابة الروائية أكثر منها إلى القص القصير.

البناء والسرد يميلان – إذن – إلى القص الطويل، لكن طبيعة الشخصيات المختارة ترشح النصوص لأن تكون قصصا قصيرة بامتياز، وهنا ندرك رؤية الكاتب التي تلتقط – رغم التنوع الواضح – نمطًا محددا من الشخصيات هي الشخصيات المقموعة في نهاية المطاف، أو على الأقل شخصيات لا تمتلك القدرة على المواجهة الحادة والصريحة. فسواء كانت الشخصية نبيلة أو وغدا أو ماهرة في صنع المؤامرات أو إدارة أو إثارة الآخرين.. كل الشخصيات. في النهاية ليست سعيدة ولا مستمتعة ولا متحققة. ولعل الكاتب نفسه لم يتحرج في أن يخبرنا بفلسفته في نهاية النص الأخير، حين يقول:

"فعلنا جميعا نحمل في وجوهنا بعض ملامح هـذا الوجه الذي رأيناه في المرآة.. نعم.. فنحن نحمل من هـذه الملامح، بقدر ما نرغب في امتلاك الأشياء ونرغب عـن الاكتفاء باستخدامها. بقدر ما نجد في صدورنا من الضيق من أولئك الذين يختلفون معنا في تقدير الأمـور أو فـي زاوية الرؤية. بقدر ما نخاف من مواجهة الحرية بمعناهـا العميق الشامل باعتبارها حقا للآخرين ولنا بنفس المـدى والمقدار."بهذا القدر يفقد البشر إنسانيتهم لأنهـم يفقـدون تفردهم، ويصبحون قامعين مقموعين وهـذا هـو حالنـا. فشكرا لك يا أستاذ أبو المعاطي أمتعتنا وعلمتنا الكثير.

توجهات جديدة
في القص المصري المعاصر
(إطار عام)

* أولا: الراوية

لم يعد ثمة جدال في أن "رواية جديدة" قد أصبحت تسيطر على الساحة الروائية في العالم العربي كله، وليس في مصر فقط. ولكن هذا الحكم العام يحتاج إلى بعـض الاحتراز والتفسير. ذلك أنه لايعني انتهاء أشكال الكتابـة الروائية التقليدية. فمازال نجيب محفوظ وإحسـان عبـد القدوس وثروت أباظة يكتبون"، وإن كانت كتابـاتهم قـد باتت خالية من الاهتمام بالشكل الروائي، أي لأنهـا تكـاد تخرج عن نطاق ما نسميه عادة بالراوية (وليس الحكاية). وهذا لايعني أيضا أن هذا الشكل (مصمت) قد فقـد كافـة إمكاناته. بل إن هناك الكثير من عناصره مازال صـالحا للعمل، ومستخدما من قبل كُتاب الراوية الجديدة أنفسـهم. واحتراز ثالث يقول بأننا لا نقصد بشكل الراوية الجديـدة،

ذلك الشكل الذي قصده آلان جرييه في كتابه، كما لا نقصد به ما يسميه إدوار الخراط بانتصار الحساسـية الجديـدة. المصطلح الذي نستخدمة يحتوي على عناصر من كل من المفهومين، ولكنه لايتطابق معهما، بل إنه يتنـاقض مـع النسق العام الكلي مـن أصـولهما النظريـة وأبعادهمـا الفلسفية.ولسوف يتضح – من خلال هذه الدراسـة – مـا نقصده بمصطلحنا تفصيلاً، ولكننا نسارع فنحدد عنصـرا أساسيا في هذا المصطلح، وهو أن الراوية الجديـدة التـي نقصدها هي الراوية التي تبتعد – قليلاً – أو كثيرا – عـن مفهووم الحكاية الخارجية، أي أنها لاتعتمد علـى حكايـة الحدث الخارجي وبمطق هذا العالم الخارجي، ومصـطلح الحكاية يقصد به هنا، الحكي والمحاكاة معا كما لعلـه قـد فُهم.

الراوية الجديدة – بهذا المعنى – ليست بنت اليوم ولا بنت عقد الستينيات كما يزعم البعض، وإنما هي سعي دؤوب يمتد في الراوية المصرية منذ بدايتها الناضجة في الثلاثينيات. ويمكننا أن نجد بعض ملامحه عند كتاب مـا يسمي بالراوية التحليلية وخاصة المازني. ولكـن تيارهـا

القوي نسبيا قد بدأ يتدفق منذ الأربعينيات وخاصة مع كتابات عادل كامل (مليم الأكبر) وفتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله) ولطيفة الزيات (الباب المفتوح) وبعض أعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس. في هذه الأعمال جميعا وغيرها سنجد ملامح عامة جديدة أهمها عدم الاستسلام لمنطق الحكاية الخارجي، وإنما النظر إليه من بعيد.. من مسافة.. وإعادة بنائه حسب منطق جديد.. منطق داخلي يتبع رؤية الكاتب ونمو الشخصيات وخصوصيتها. ولكن هذه المسافة – في الأربعينيات والخمسينيات. لم تكن مسافة شديدية الاتساع والبعد عن منطق الواقع، لأن منطق الواقع ذاته كان أكثر تماسكًا واتساقًا، وكان الكتاب جزءا لصيقًا منه وإن لم يذبوا تماما في تفاصيله الدقيقة. كان هؤلاء الكتاب المتميزون عناصر فعالة في حركة المجتمع المصري، يساهمون في توجيهه وصنع عبر أحزابهم ومنظماتهم السياسية المختلفة، التي لم تمنعهم – مع ذلك – من البحث عن خصوصيتهم الفنية وتحقيقها في هذه الأعمال. وباختصار توافق هذا التيار. الذي يشكل واحدا من اتجاهات الكتابة الواقعية في الرواية المصرية دون

جدال. مع حركة نهوض وطني عام.. هو وحـده الـذي يستطيع أن يعطي للفنان حقه من التحقق ومن التخصـص والخصوصية، ويسمح له بألا يكون مجـرد بـوق يـردد شعاراته وينشرها غير أن هذا النهوض الوطني العام، بدأ يأخذ مع سيطرة حركة ٥٢ على مقاليد السلطة – اتجاهـا مختلفًا ، اتجاها أكثر تعقيدا. فرغم توافق شعارات المجتمع" الاشتراكي" مع الإطار العام لحركة النهوض الوطني قبل (٥٢)، فإن المثقفين والتنظيمات السياسة قد منعـت مـن المشاركة في تحقيقها، أو في إعلان أي تمايز ولو تفصيلي عن شعارات الضباط الأحرار وسلطتهم. ورغم كثير مـن الوقائع الصغيرة التي تذكر عن أن جمال عبدالناصر كـان يتدخل شخصيا لنشر رواية أو عرض مسرحية أو فـيلم (فيما يحكي لويس عوض وعلى الراعي وتوفيـق صـالح ونعمان عاشور وغيرهم).. الخ، فإن عمق القهر كان قـد وصل – مع مجمل الممارسات البوليسية – إلـى دواخـل الكتاب، وتحولوا إلى رقباء على أنفسهم قبل إن تمـنعهم – أو تقبلهم – الرقابة الخارجية. ولعـل روايـة صـنع الله إبراهيم" التي نشرت سنة ١٩٦٦ ثم صودرت تعتبر تعبيرا

دقيقًا وبالغًا عن هذه الحقائق. وليس مصادفة أن تكون هذه الراوية أول إعلان عن عودة تلك الراوية الجديـدة إلـى الظهور – وبكثافة – بعد أن انفصلت عنها بعض ملامحها الأولى وأخذت ملامح جديدة.. اتجاه نحو الاهتمام بالداخل أكثر بكثير مما كان.. اتجاه لتصوير الحصـار الـداخلي. الحصار يمكن أن يكون السمة الأساسية التـي يمكـن أن تبلور خصائص الراوية الجديدة منذ منتصف السـتينيات، كما مثلتها روايات صنع الله إبراهيم، وجمـال الغيطـاني، ويوسف القعيد، وبعض أعمال نجيب محفـوظ وسـليمان فياض وعبد الحكيم قاسم (رغم أن" أيام الإنسان السبعة" قد استطاعت – رغم هذا الحصار – أن تقـدم عالمـا قـابلاً للانفتاح على أشواق الإنسان الروحية التـي فيهـا يمكـن الانعتاق).

وربما بسبب من هذه الخصوصـية الموضـوعية" الحصار" والتمزق الذي شهده المجتمع المصري قبل ومع وبعد هزيمة ١٩٦٧، كان هروب جيـل السـتينيات مـن الراوية إلى شكل أكثر قدرة على تشكيل هـذه الـرؤى المحاصرة، المأزومة، أي شكل القصة القصـيرة. ولـيس

لدينا – على أية حال – تفسير آخر لتوقف كُتابنا عن كتابة الراوية لعقد من الزمان تقريبا، حيث لـم تصـدر سـوى رواية جمال الغيطاني "الزيني بركات" ، ورواية صنع الله إبراهيم "نجمة أغسطس"، وبعض أعمال يوسـف القعيـد وسليمان فياض وجميل عطية إبراهيم. وهي كلها – علـى أية حال – تؤكد الفرضية ولاتنفيها.

في مقابل ذلك، تفاجئنا المطابع في السنوات الست أو السبع الماضية، بعدد من الراويات يكاد يصل إلى حـد الخمسين رواية. وسأذكر هنا بعضها، وأرجـو ألا أنسـى الكثير منها. لدينا إضافة إلى نجيب محفوظ وإحسان عبـد القدوس وثروت أباظة:

فتحي غانم : الأفيال، وزينب والعرش.

بدر الديب : حديث شخصي، وأوراق زمردة وأيوب.

إدوار الخراط : رامة والتنين، والزمن الآخر، وأخيـرا ترابها الزعفران

بهاء طاهر : شرق النخيل، وقالت ضحى.

إبراهيم أصلان : مالك الحزين.

صنع الله إبراهيم: اللجنة، وبيروت بيروت.

جمال الغيطاني : التجليات، وخطط الغيطاني.

عبده جبير : تحريك القلب، وثلاثية سبيل الشخص.

رمسيس لبيب : قمر أسمر في الغربة.

عبد الحكيم قاسم: المهدي، وقدر الغرف المقبضة، والأخت الأب.

محمد مستجاب : التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ.

نبيل نعوم جورجي: الباب

خيرى شلبي : الوتد.

فتحي امبابي : العرس.

شريف حتاتة : الرئيسة، والشبكة.

رضوى عاشور : الرحلة.. الخ.

جميل عطية إبراهيم: البحر ليس بملآن، والنـزول إلـى البحر.

إسماعيل العادلي : أيام المطر.

إبراهيم عبد المجيد : المسافات، والصياد واليمام، وليلـة العشق.

يوسف القعيد : يحدث في مصر الآن.

صبري موسى : فساد الأمكنة (السيد في حقل السبانخ).

محمد البساطي : المقهى الزجاجي، والأيام الصعبة.

سلوى بكر : مقام عطية.

هذا الرصد العام لأهم الراويات التي صدرت في تلك الفترة الأخيرة – الوجيزة نسبيا – يضعنا أمام هذا السؤال الملح: ما دلالة كثرة الأعمال – كميا وكيفيا – على هذا النحو؟ في تقديري أن الظرف العام، سواء في أعماقه أو في مظاهره السطحية وراء هذه الغزارة في الإنتاج، وإن كنا نسارع فنقول أنه من المؤكد أن بعض هذا الإنتاج قد تم إبداعه في فترة سابقة على النشر الذي كان صعبا طوال عقد السبعينيات. ولكن معظم هذا الإنتاج – فيما أرى – كان حبيس الصدور لا الأدراج، لأن ذلك العقد كان يمثل فترة تحول صعبة الاستيعاب، وإن كانت متوقعة ومنطقية لدى الكُتاب، ولكن توقعها منطقيا شئ واستيعابها فنيا وكتابتها شئ آخر.

ولعله يساعدنا في البحث عن التفسير ليس فقط عودة كتاب الراوية إلى كتابة الراوية بعد فترة التوقف

والتوجه إلى القصة القصيرة، وإنما أيضا انتقال كثير مـن الكتاب الذين لم يكتبوا سـوى القصـة القصـيرة ـ فـي الستينيات ـ إلى كتابة الراوية أمثال إدوار الخراط، وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، وإسماعيل العادلي. ولهذا الأمـر دلالته ـ فيما أعتقد ـ على نوع التغير في رؤى هـؤلاء الكتاب، وليس فقط في إمكاناتهم الفنية كما كـان الـبعض يزعم من قبل. في تقديري أن خاصية الحصار كان لابـد لها. مع سلطة مايو ١٩٧١ وشعورها الطبقـي وتوجهاتـه المعادية لمصالح الشعب بوضوح. أن تنـزاح. لـم يعـد الوضع التناقضي بين حب عبد الناصر والخوف منه قائما، ومن ثم فإن الدوافع الداخلية للانحصار لم تعد قائمـة، وإن ظلت – وربما ازدادت – القواهر الخارجية، ولكنها علـى كل حال باتت قواهر واضحة يمكننا أن نتخذ منها موقفًـا، لم تعد ميتافيزيقا مطاردة في كل وقت ممكن.

يساعد هذا العامل الأساسي بالطبع مجموعة مـن التفصيلات الصغيرة مثل ظهور بعض دور النشر المستقلة عن تحكم الدولة المطلق، دور نشر خاصة، ووجود بعض المجلات التي تساعد على وجـود حركـة نقديـة. ولـو

محدودة. تثير النقاشات والخلافات والحـوارات الدافعـة للعملية الإبداعية... الخ. كل هذا طبعا إضافة إلى نضـوج خبرة هؤلاء الكُتاب بفن الكتاب أكثر مما كان الأمر عليـه في الستينيات.

***

إذا عدنا الآن إلى هذه الراويات لنقيسـها علـى المحك الذي أصدرناه في البداية عن سيطرة رواية جديـدة على الساحة المعاصرة. فهل نراه صادقا؟

ربما يكون رصد بعض الملامح العامة المشـتركة في هذه الأعمال أفضل الوسائل للإجابة على هذا السؤال.

ولعل أول ملمح في معظم هذه الأعمال هو الملمح الخاص بطبيعة الشخصيات، وخاصة الشخصية الأساسـية في هذه الراويات، ذلك أن كل هذه الراويات دون اسـتثناء ما تزال تعتمد على مفهوم البطل أوالشخصـية الرئيسـية، سواء أكانت هذه الشخصية هي الـراوي أم محكيـا عنـه بضمير الغائب. غير أن هذه الشخصية تأخذ أشكالاً مختلفة تبعا لرؤية الكاتب. فيما نجد أن بعض الراويـات مـاتزال تحافظ على مايسمى بالبطل الإيجابي، الفاعل، (في أعمال

إسماعيل العادلي، وشريف حتاته، ورمسيس لبيب، وفتحي امبابي، فإننا نجد أن معظم الراويات تقدم مفهوم اللابطـل أو البطل الضد (عبد الحكيم قاسم، وفتحي غانم" الأفيـال"، وصنع الله إبراهيم، وبهاء طاهر، وإبراهيم عبـد المجيـد، وإبراهيم أصلان) ولكن بعض روايات هذا الاتجاه الأخير تحاول أن تمزج بين المفهومين، بمعنى المشاركة النسبية للبطل (صنع الله إبراهيم) أو النهايـة السـعيدة لشخصـية سلبية (بهاء طاهر بالذات)... الخ

الملمح الثاني المهم هو طبيعة توالي الأحداث في الزمن الداخلي للرواية. سنجد أن معظم هـؤلاء الكُتـاب حريصون بشكل مطلق على عدم مراعاة التتابع الزمنـي الخارجي أو الواقعي (بـالمعنى السـطحي للمصـطلح)، فإحساس الراوي أو الكاتب بالزمن هو الغائب، بحيث نجد أن وسائل الاسترجاع أو التقاطعـات الزمنيـة، أو حتـى تداخل الأزمان المتعددة في السياق نفسه، هـي الوسـائل الأساسية في الراوية المعاصرة. وربما تكون رواية عبـده جبير (تحريك القلب) أكثر الراويات غراما بهذه الوسـيلة إلى حد مبالغ فيه.

الملمح الثالث، وهو مرتبط بالملمح السابق، خاص بتداخل العوالم والأحداث، وبمعنـى أدق خلـط الـواقعي بالخيالي ، والحلمي بالمعيش، وبطرق مختلفـة، بعضـها يستطيع أن يبني نمطًا من الأحداث قابل لأن يكون واقعيـا وخياليا في آنٍ واحد، كما فعل صـنع الله فـي" اللجنـة" والبعض الآخر يفرض مستويين متداخلين، كما في أعمال بهاء طاهر، وعبده جبير، وإبراهيم عبد المجيد، وجميـل عطية إبراهيم في "البحر ليس بملآن". ويبقى البعد الثالـث في إطار نمط واحد مثل جميل عطية إبراهيم في" النـزول إلى البحر" وإدوار الخراط في" رامة والتنين" وإسـماعيل العادلي، وجمال الغيطاني، ويوسـف القعيـد، ورمسـيس لبيب، وعبد الحكيم قاسم، وإبراهيم أصلان... الخ. ولكـن هذا الفريق الثالث يتفاوت في درجة قدرته على الوصـول إلى أعماق هذا النمط الواحد من الأحداث، سـواء أكانـت أحداثًا داخلية أم خارجية.

الملمح الرابع خاص باللغة. الجميع بدون اسـتثناء يبحثون عن لغة أو لغات جديدة. ويكاد كل واحـد مـنهم يتميز بلغة خاصة دون جدال. و إن كان يمكننـا أن نجـد

بعض العناصر المشتركة بين أكثر من واحد مـنهم مثـل الاعتماد على المفارقة أي استخدام اللغة التهكمية الساخرة التي تكشف زيف الواقع بطرق مختلفة وأكثرهم قدرة على تحقيق هذه الخاصية في اللغة هو صنع الله إبراهيم وخاصة في" اللجنة". ولكنهم بعد ذلـك يختلفـون بـين التسـجيلي (يوسف القعيد) والتاريخي (جمال الغيطـاني) والتحليلـي (إدوار الخراط وعبد الحكيم قاسـم) والرصـدي (بهـاء طاهر، وإبراهيم أصلان، وإسـماعيل العـادلي، وفتحـي امبابي).

وهذا الفريق الأخير يتباين في درجة رصديته، أي بعده عن شحن اللغة بإيحاءاته ومواقفه التفصيلية ولكن كلا منهم – فيما أرى – يستطيع أن يوظف هذه اللغة – حسب مميزاتها عنده – في سياق بنائه ونظرته للعالم.

***

تكاد هذه الملامح أن تكـون الملامـح الأساسـية المشتركة بين كتابنا المعاصرين، وهي جميعها تؤكد سعي هؤلاء الكتاب إلى "رواية جديدة". غيـر أن هنـاك بعـدا أساسيا لهذه الملامح هو الذي يؤكد انتمـاءهم إلـى هـذه

الراوية. هذا البعد خاص بخصائص الرؤية التـي يتبناهـا هؤلاء الكتاب. الخاصية الأساسية في هذه الرؤيـة رؤيـة ناقدة وغير مستسلمة، أي لأنها سواء كانت راصدة أو حتى متعاطفة مع الواقع أو جزئيات منه، إلا أنها لا تصل إلـى حد تبني هذا الواقع. الجميع رافضون له، مع انطلاقهم منه طوال الوقت، وهم يسعون إلى إعادة تنظيمه بعد اكتشاف أعماقه المخبوءة ولكن درجات الرفض تختلف من كاتـب إلى آخر، كميا وكيفيا، مثلمـا أن إنمـاط الواقـع ذاتـه، والزوايا التي ينظرون منها إليه تختلف.

ولعلي مضطر هنا إلى توضيح ما أعنيه بمصطلح الواقع بعد أن زيفتْه المدارس الوضعية وأتباعها. ما أقصده بالواقع هو مفردات الحيـاة الإنسـانية، الجمـاعي منهـا والفردي، وهو يشمل الجماد والحيوان والأرض والسماء. كلها في نظري – إنسانية لأن الإنسان هو الذي يصنعها إذ يسيطر عليها ويقودها. بهذا المعنى، فإن الطبيعة جزء من الواقع، بما هي فاعلة في حياة الإنسان. وداخـل الإنسـان جزء من الواقع، مادام في صيرورته وعلاقته.

وعلى هذا النحو فإن مجمل الموضـوعات التـي تتعامل معها الراوية المصرية المعاصـرة، موضـوعات واقعية. ولكننا لا نستطيع أن نزعم أن كل الـرؤى التـي يتعامل بها الكُتاب مع هذه الموضـوعات رؤى واقعيـة. هناك من ينظر إلى جزئية ما في الواقع، ذاتيـا كـان أو خارجيا، عازلاً إياها عن علاقاتها وأعماقها هـي ذاتهـا، ومثل هذا الكاتب لايمكن أن يكون واقعيا، كما أنه لا ينجح في أن يكون كاتبا حساسا وناجحا في صياغة تجربته. ومن حسن الحظ أننا – مع الراوية المعاصرة – نتجاوز رويـدا رويدا هذه الأحادية، ونبتعد عن الحساسية الجديدة المذوتة للأشياء والنافية لموضوعية هي ألصـق مـايكون بهـذه الأشياء والذوات، وعن الواقعية بمفهومها المسطح الأقرب إلى الوثائقية. و ابتعادا عن هذين المفهومين تسعى الراوية المعاصرة، بجدتها، نحو مفهوم عميق للواقعيـة وللواقـع معا، ونحو فن يحاول أن يكتشف أعماق هذا الواقع، مدركًا خباياه، وعلاقاته الباطنة في صيرورتها.

إن أحدا لا يستطيع الزعم مثلاً أن هموم الراويـة المعاصرة، رغم جدتها، بعيدة عن هموم الواقع المصـري

المعاصر، على الأقل في شرائح معينة منـه: (وخاصـة المثقفون وبعض شرائح البرجوازية الصـغيرة)، بـل إن تقديري أنها قد بحثت عن جِدتها، وما تزال تبحـث، مـن أجل أن تكون قادرة على صياغة رؤيـة هـذه الشـريحة للعالم، بكل تمزقاتها وطموحاتها وإخفاقاتهـا. ومـن هنـا يستطيع أن ينفي عن هذه الشريحة الطبقية أهميتها السياسية بوصفها طليعة – ما تزال للأسف الشديد – لحركة التحرر الوطني في مصر وفي غيرها من بلدان العالم العربي.

على هذا الأساس لايستطيع أحد أن ينفي عن هـذه الراوية دورها السياسي الواضح، بل والمباشر في كثيـر من الأحيان. ذلك أن هذه الراوية لا يمكنها أن تتعالى على أزمات الواقع المعاصر، بحيث تفترض البطـل المخلـص المتفائل، إلا إذا وقعت في كثير من المثالية، وهذا قد حدث فعلاً في بعض الراويات (بينما يصعب افتراض مثل هـذا البطل في واقعنا الحالي أو القريب. ومع ذلك فـإن هـذه الراوية تناضل من أجل أن ترى الجوانـب الكامنـة فـي الإنسان المصري المعاصر، سلبياتها وإيجابياتهـا بحيـث تستطيع في كثير من الحالات الوصول إلـى مـا أسـميه

أسطورة هذا الواقع... الأشواق و الهموم الدفينة التي يمكن أن تعتبر معوقات ونقاط انطلاق جديدة في الوقـت ذاتـه (راجع مثلاً" أنا الملك جئـت" لبهـاء طـاهر، و"الصـياد واليمام" لإبراهيم عبد المجيد، وتجليات الغيطاني، وحتـى روايتى إدوار الخراط:" رامة والتنين"، و" الزمن الآخر"... الخ)

إن هم الراوية المعاصرة في مصر، أكبر بكثيـر من الانغلاق حول التداعيات التداخلية التي يـدعو إليهـا البعض، كما لأنها أكبر بكثير من مجـرد تنمـيط الواقـع ونَمذَجته. إن مسعاها – وخصوصيتها – هو كشف جسـد هذا الواقع بكل نتوءاته وتضاريسه وما وراءهـا أيضـا. وعلينا أن نؤيدها في اتجاهها هذا، بل علينا أن ندفعها إلى المزيد من هذا البحث والكشف. علينا أن نطالبها بأن توسع دائرة بحثها واكتشافها بحيـث لا تقتصـر – كمـا يفعـل معظمها حتى الآن – على دوائر محدودة مـن المثقفـين وعوالم محددة لهم. إن على الراوية المعاصرة، لكي تكون معاصرة حقًا وبالمعنى الكامل للكلمة أن تتسـع عوالمهـا ورؤاها بحيث تكتشف الجذور الأبعد لتلك الهمـوم التـي

تعالجها. وأقصد الجذور الشعبية، والهموم الشـعبية. وقـد يبدو سؤالي التالي ساذجا ولكني أظن أنه صحيح. كـم رواية استطاعت أن تدخل في عوالم الفلاحين المصـريين أو العمال المصريين؟ بالطبع هناك عدد مـن الراويـات. ولكن هل خلصت حقًا لاكتشاف هذه الأسطورة الكامنـة، وهل عدد هذه الراويات يمثل نسبة معقولة من العدد الكلي للروايات التي تمثل روايتنا المعاصرة؟

إنني لا أخرج هذا التساؤل مـن خـارج همـوم الراوية الجديدة، وليس فرضا علينا، وإنما لأني شعرت أن العوالم التي تدور فيها – رغم خصوبتها وثرائهـا – قـد بدأت تميل إلى التكرار، وأن هناك اتجاهـا يحبـو نحـو عوالم جديدة، خارج هذا الإطار. ورأيت أنه من المهـم أن أشير إليه وأن ألفت الأنظار إلى أهميته في حل كثير مـن المشاكل التي تعاني منها روايتنا المعاصرة على المستوى الفني – أولاً، وعلى المستوى الاجتماعي ثانيـا، وأقصـد علاقتها بالمجتمع الذي تعيش فيه أي المتلقي الذي يتلقاها.

ولعلي أختم هذا الجزء مـن الدراسـة الرصـدية السريعة بتخوف طالما تراجعتُ عن إعلانه، ولكني أشعر

أنه يستحق الطـرح الآن: ألا نشـعر أن فنوننـا الأدبيـة الحديثة، وأقصد بالذات أشكال الراوية والقصة القصيرة و المسرحية، لاتزال مجرد أشكال غير ملتقية في مضـمونها ودلالاتها (ولا أقصد مضامين ودلالات الأعمال الأدبية بل أقصد مضامين الأشكال ذاتها، ودلالاتها باعتبارها أكثـر عناصر العمل الأدبي تمثيلاً للمجتمع وتطوره كمـا يقـول باختين) ، أقول ألا نشعر، أنهـا لاتـزال غيـر ملتقيـة بالاحتياجات الروحية والسيكلوجية (والاجتماعية) للشـعب المصري، منذ نشأتها وحتى الآن؟ وبطريقة أخرى أسـأل: ألا نشعر أنها ماتزال شكلاً فارغًا من محتواه الثرى الـذي نعرفه عنه في الآداب التي كان فيها بشكل طبيعي وغيـر قسري كما حدث عندنا في أوائل القرن؟. إذا صح طرح هذا التخوف، فإن الراوية العربية. بوصفها شكلاً أدبيا. ما تزال تحتاج إلى أن تستوعب جيدا وتتمثل دلالاته وأبعـاده وأن تثري بمضمون مصري وعربي.. وفي هذه الحالة لن نبقى حبيسين في إطار تلك التصنيفات الأوروبية للروايـة القديمة والجديدة، وإنما سيكون لنا روايتنا الخاصة كما هو الحال بالنسبة لرواية أمريكا اللاتينينة. ولعلي أؤكد هنا أن

هناك بعض الراويات العربية. منذ فترة بعيدة – قد أخذت تبحث عن هذا الطريق، وأن الراوية المعاصـرة تسـعى لتحقيقه واستكماله. وهذا أمر يحتاج إلى دراسة أخرى.

* ثانيا: القصة القصيرة.

ما أعنيه بمصطلح القصة القصيرة أنه الفن الـذي يستطيع أكثر من غيره صياغة لحظة الأزمة. أو بمعنـى أدق صياغة توتر الأزمة. وكما نرى في هـذا التعريـف، فإنه قابل لأن يشمل مختلف الأشكال البنائية التي عرفتهـا القصة القصيرة. بمعناها الاصطلاحي – على الأقـل فـي الأدب العربي الحديث.

بإيجاز شديد، نستطيع الزعم بأن القصـة العربيـة القصيرة لم تعرف سوى ثلاثة أشكال بنائية محددة هـي: الشكل المثلث والشكل الدائري والشكل المستقيم المتعـرج، ورغم الاختلاف الواضح بين كل شكل من هذه الأشـكال الثلاثة، فلأنها تكاد تتوحد في التعريف الموجز الذي أشرنا إليه في السطور الأولى، شكل المثلث: البدايـة والوسـط والنهاية، أو التمهيد والذروة والحل، يمكن أن يعتبر الشكل الكلاسيكي للقصة القصيرة. الكلاسيكي بمعنيـين: بمعنـى

الحفاظ على البناء الدرامي بالمفهوم الأرسطي، وبمعنى أنه هو الشكل الذي كتب في إطاره رواد فن القصة القصيرة، سواء في العالم (تشيكوف – موباسان – إدجارآلن بـو) أو في أدبنا العربي الحديث (المدرسة الحديثة). في مثل هـذا الشكل تكمن بؤرة التوتر في الوسط مع استحكام العقـدة، وفي الغالب تنبني القصة على هذه البؤرة التي هي الهدف. إليه تسعى البداية ومنه نصل إلى النهاية.

الشكل الدائري لا يتبني مفهوم الوحدات الثلاثيـة ولكنه يوزع لحظات التوتر على مجمل محـيط الـدائرة. وهي لحظات تتواصل لكي تعود إلى ما بـدأت بـه فـي الغالب، سواء به هو ذاته أم بما هو قريب منه. غيـر أن هذا الشكل لايخلو من إحدى لحظات التوتر التي هي أكثر توترا من بقية اللحظات في القصة، في موقع ما منها. هذا إمكانية، والإمكانية الأخرى أن تتكامل لحظات التوتر فـي القصة كلها كي تعطي وحدة من التوترات الناتجـة عـن قراءة العمل ككل، وليس في جزئية واحدة منه.

ويقترب الشكل الثالث. في خصائصه العامة. مـن هذا الشكل الثاني، فيما عدا مسألة الدائرية، ذلك أن القصة

في هذا الشكل تسير في شكل تموجات صـاعدة وهابطـة ومتداخلة (في القصة الجيدة)، ولاتنتهي بنهايـة محـددة. ورغم ذلك فإن لحظات التوتر التي تتـوزع علـى هـذه التموجات لا تنجو أبدا من سيطرة إحداها أو بروزها على غيرها، بحيث تشكل بؤرة القصة. ومن المهم أن نلاحظ أن هذا الشكل. والشكل الذي سبقه – قد ارتبطا بما سـبق أن أسميناه ملامح (الجدة في الراوية) حيـث طغيـان العـالم الداخلي والتقاطعات الزمنية والخلط بين الواقعي والحلمـي واللغة المفارقة... الخ. وفي هذين الشكلين أيضا تختلـف طرائق الاستخدام اللغوي. فرغم أن القصة القصيرة فـي أشكالها المختلفة تتميز أساسا بالكثافة وإلايجاز والدقة فـي استخدام اللغة، فإن الشكلين الأخيرين يتميزان بالبحث عن لغة أقرب إلى الشاعرية (والأصح الشعرية).

وهذه قضية نود أن نستطرد فيها قليلاً، نظـرا لأن استخدام هذا المصطلح أمر شائع وفيه قدر عالٍ من عـدم التحديد والدقة، غالبا ما يستخدم بوصفه نوعا من الهروب من تحديد الخصائص الدقيقة للغة قصاص ما أو قصة ما. بعض النقاد يستخدم المصطلح مشيرا إلى إيحائية اللغـة،

والبعض الآخر يسـتخدمه مشـيرا إلـى تصـويريتها، والبعض الثالث يستخدمه مشيرا إلى إيقاعيتها، والبعض الرابع يستخدمه مشيرا إلى " جوها العـام". والحقيقـة أن هذه الإشارات جميعا لاتخص لغة الشعر وحدها. ناهيـك عن أن استخدامين من هذه الاسـتخدامات غيـر صـحيح علميا، وهما مصطلحا الإيحائيـة والجـو العـام. فاللغـة لاتوحي وإنما تدل بنظامها سواء المعتاد أو الفني (شـعري – قصصي – روائي – مسرحي.. الخ) على نظـام مـن الدلالات، لأنها باختصار نظام إشاري يتكون من مجموعة من الدوال لكل منها مدلول معين. وفي تراكب وتداخل هذه الدوال ينتج نظام معقد من المدلولات، لايسـتطيع، سـوى التحليل الدقيق أن يصل إليه جميعه. أما مصـطلح الجـو العام، لايستطيع، سوى التحليل الـدقيق أن يصـل إليـه جميعه. أما مصطلح الجو العام، كما أشرت فيرتبط – في الغالب – بالفهم الرومانسي للأدب. وربمـا يشـير إلـى رومانسية الأجواء العامة للنص، وهو مصـطلح لايمكـن تحديده بدقة من قبل الذين يستخدمونه، ومن ثم لا يجـوز استخدامه..

تبقى خصيصتا" التصوير" أو" المجاز" والإيقـاع.

ولو أننا تمعنا بدقة في مدلول كل من المصطلحين لأدركنا أنهما يوجدان في الشعر كما يوجدان في كل الفنون، وليس فقط الذي يستخدم اللغة بوصفها أداة. إن المجاز لـيس إلا نقل مفردة من مجالها الدلالي إلى مجال دلالـي آخـر، أو بالمعنى القديم نقل اللفظة من معناها الحقيقي إلـى معنـى آخر، مجازي. أما الإيقاع فهو توالي ظاهرة ما "صوتية أو غير صوتية" في نظام ما، زمني أوغير زمني، في الأدب خاصة، هو توالي ظاهرة صوتية (بذاتها أو ماهو قريـب منها) في نظام زمني محدد ذي قواعد، ليست بالضـرورة هي الاطراد المطلق، وإنما بمعنى جدلي للنظام، مكـون من عناصر الاطراد وعناصر الانقطاع أو عناصر الوحدة، وعناصر التنوع.. الخ..

بهذا المعنى فإن كلتا الخصيصتين تعتبران ملامـح مميزة لكل لغة فنية، هما ضروريتان أو لازمتان لكل سعي جمالي يقوم به الفنان لإعادة تنظيم اللغة بوصفها جـزءا من الواقع بصفة عامة، إعادة تنظيم اللغـة – مـن أجـل صياغة تجربة خاصة وتوصيلها – تتم على كل مستويات

اللغة (الصوتية والصرية والنحوية (التركيبية) والدلالية) ، ومنها تنتج مثل هذه الظواهر: الإيقاع والمجاز..

إن ما وصلنا إليه – حتى الآن – لا ينفـي علـى الإطلاق وجود هاتين الظاهرتين واضحتين فـي الشـعر، ولكنه ينفي وهم أنهما ليستا إلا ظاهرتين شـعريتين. همـا ظاهرتان فنيتان يضطر إلى استخدامها كل فنان يجد فـي نفسه تجربة معقدة ومركبة تستعصي على الخـروج فـي إطار الاستخدام المعتاد للغة، وليست المسألة هنا مرتبطـة بما يتعارف عليه بالغموض، وإنما هي مرتبطة بالتراكـب والتعقد (وليس التعقيد). إن التجربة التي تستدعي استخدام المجاز والإيقاع (وكلاهما وجهان للوظيفة الاستعارية) هي تجربة غير ذات بعد واحد. لايمكن تجريدها إلـى فكـرة محددة ، في لبها فكرة، ولكنها ليست هي الفكـرة بـذاتها، هي" تجربة" يجتمع فيها الفكر والأحاسيس و المشـاعر.. الخ، وهي لا يمكن أن تخرج إلا في إطار ملموس لأنهـا ليست مجردة. ولابد أن تتوسل في صياغة نفسها بالوسائل الملموسة وليست" المفهومة" فحسب، وإن كان كل ملموس أو محسوس يصل – بطريقة ما – إلى الفهم، إذا انتظم في

سياق أكبر، هو سياق العمل الفني ككـل. حسـب معنـى أوسع للفهم..

إذا عدنا الآن إلى الأنواع الأدبية لنبحث عن أيها أكثر اضطرارا إلى استخدام هاتين الخصيصتين: المجاز والإيقاع وجدنا هيجل مثلاً يقيم التفرقة بينهما على أسـاس أن الأدب القصصي يقوم على الحادثة المسـتوعبة فنيـا، والأدب الدرامي على العقل، أما الشعر الغنائي فيقوم على أساس "المزاج" أو الحالة النفسية. وأن الأدب القصصـي" تصوير للعالم الموضوعي" والشعر الغنائي تصوير للذاتية وللعالم الخارجي و" الدراما" وسيلة تكثيـف تـربط كـلا النوعين في وحدة جديـدة، نجـد فيهـا أمامنـا الكشـف الموضوعي، والحياة الداخلية للفرد على حد سواء..

ويفترض – بالطبع – أن مجال الذاتيات والمشاعر الداخلية أكثر تعقدا وتراكبا من مجال العالم الموضـوعي الخاضع للملاحظة والتدقيق، وخاصـة إذا كـان الفنـان" القصصي" يرصد حركة هذا العالم الموضوعي.. غير أننا ينبغي أن نسارع إلى نفي هذه التقسيمة القاطعة، لقد أصبح تداخل الأنواع الأدبية أمرا مفروغًا منه الآن، ولم تعد هناك

هذه الخصائص المطلقة المميزة (تماما) لكل فن عن الآخر. وربما لم يكن الأمر كذلك – حتى قبل هيجل – وخاصة في فن مثل فن الملحمة الذي كان يشمل الموضوعي والذاتي معا ودائما..

ومع ذلك فإننا نستطيع أن نخرج من هذا التمييز، بأن الشعر الغنائي، الذي يعتمد على الحالة النفسية والمزاج، قد عرف – أكثر من غيره من الفنون – باعتماده على المجاز والإيقاع. أو لنقُلْ بشكل أكثر دقة على نمط معين من المجاز (أكثر شيوعا وتداخلاً)، بينما لم يهتم الدارسون باكتشاف هذين الملمحين في لغة القصة والدراما، واتجهوا إلى البحث عن أشكال التنظيم غير اللغوية مثل الشخصية والحدث والزمان والمكان.. الخ..

إن هذا الإهمال من قبل الدارسين في البحث عن كيفية وجود هاتين الخاصيتين في الفنون النثرية، لا ينفي وجودهما فيها، وإن كان الواضح – من الملاحظة العامة – أن وجودهما لا يأخذ الشكل الذي يوجدان به في الشعر..

هل نستطيع الآن أن نستخلص أن الإيقاع والمجاز الشعريين، مرتبطان بتراكب وتعقد الحالة المزاجية الداخلية

للشاعر؟ إذا جاز لنا هذا الاستنتاج، فإنـه إذا صـح أن القصة القصيرة التي تميل إلى استخدام الشكلين المسـتقيم والمتعرج تستخدم المجاز والإيقاع، فلأنها قد اقتربت مـن التماثل مع الشعر، في كونها تصدر عـن مـزاج الفنـان وحالته النفسية، وليس عن حادثة موضوعية خارجية. وهذا بالضبط ما نستطيع أن نستنتجه من قـراءة هـذه القصـة القصيرة في هذين الشكلين. إن القصة القصيرة المعاصرة لم تنفِ تماما العالم الخارجي، وإنما أصـبح واحـدا مـن مصادرها التي تضاءل دورها، فـي مقابـل تزايـد دور المصدر الداخلي أو المزاج الخاص للفنان، وكما سـبق أن قلنا عن الراوية، فإن الاعتماد على المصـدر الـداخلي لا يعني – بذاته – خيانة للخارج الموضوعي. الخيانة تـتم حين يتجاهل الفنان القوانين الموضوعية للـداخلي ذاتـه، وللعلاقة بينه وبين الخارجي. إن الذات ليست سوى جـزء من الواقع الموضوعي، ولابد من النظر إليها و الوعي بها على هذا الأساس..

***

حاولنا في هذه المقدمة أن نعرف بإيجاز الأشـكال البنائية الأساسية في القصة القصيرة، وهي أشـكال، كمـا ينبغي أن ننبه. أولية قائمة على الملاحظة، وليست قوانين مطلقة، كما أن التمايز بينها ليس – ولا يمكن أن يكـون – مطلقًا، كما قد يحاول البعض الوصول بها، هـي مجـرد آليات هيكلية يمكن على أساسـها – أو مـن منطلقهـا – الغوص في داخل كل قصة بذاتها لاكتشاف نيتها العميقـة (ليس بالمعنى التسومسكي) أي موقفها من هذا التصـور الهيكلي. إلى أي مدى تستسلم له أو إلى أي مدى تسـتفيد منه أو إلى أي مدى تحطمه؟

مثل هذا التصور الهيكلي يستطيع أيضا أن يساعدنا في الدراسة الشاملة لاتجاهات القصة القصيرة المعاصرة، وهو ما نسعى إليه في اللحظة الراهنة.

ربما يكون من المناسب، أن نشير إلى أن الشـكل الأول (المثلث) كان أكثر الأشكال شـيوعا فـي القصـة المصرية القصيرة منذ نشأتها وحتى عقد السـتينيات. ولا ينفي هذا الحكم بالطبع قدرا عاليا من التنوعات في إطـار هذا الشكل، وخاصة الإنجاز الذي حققه يوسف إدريس من

قدرة على ملء هذا الشكل بطريقة غير نمطية وتحويله إلى شكل غير ملتزم بمنطق الحكي الخارجي وحده، بل بكثافة التوتر الداخلي أيضا في جدلية متميزة ونفاذ قوى. كذلك لا ينبغي لهذا الحكم أن ينفي أنه بجوار هـذا الشـكل كـان الشكلان الآخران، وخاصة أن الثالث منهما ينحت لنفسـه طريقًا في الصخور، ولا يمكننا هنا أن نتجاهل إنجـازات إدوار الخراط ويوسف الشاروني وغيرهما مـن مجـايلي يوسف إدريس ومن جاءوا بعده مباشرةً.

غير أن الانتصار الواضح للشكلين الآخرين فـي القصة القصيرة وخاصة الثاني منهما، لم يتحقق إلا علـى أيدى الكُتاب الذين تبلوروا فيما هو أقرب إلى التيار العام.. أي كُتاب الستينيات، ولقد سبق. في حديثنا عن الراوية. أن أشرنا إلى الظروف الموضـوعية والظـروف الخاصـة بهؤلاء الكتاب، التي أدت إلى ضرورة لجوئهم إلـى فـن القصة القصيرة، بدلاً من الراوية، وإلى أنهم حين اختاروا القصة القصيرة اختاروا الشكل الذي لايحتم نهاية واضحة، ولايفرض تجميعا لبؤرة متوترة واحدة. بل يشيع فيه التوتر الغامض في كل جزئية وإلى ما لانهاية (راجع نموذجا لهم

في الدراسة الخاصة بيحيى الطاهر عبدالله وفنه في القصة القصيرة).

فإذا عدنا إلى القصة القصيرة اليـوم، وجـدنا أن إنتاج هذا الجيل فيها قد قل كثيرا عما كان، بعد أن اتجهوا إلى الراوية. ولكن إنتاجهم مازال كافيا بحيث يشـكل مـع إنتاج الكُتاب الذين تلوهم (وهم لا ينطوون جميعـا تحـت مصطلح جيل السبعينيات)، معظم إنتاجنا اليـوم. وإنتـاج جيل الستينيات مازال من الوفرة بحيث يسمح لنا أن نلاحظ أن تطورا ملحوظًا قد طرأ على منطلق الكتابة وبناء القصة عندهم. لقد ترك معظم هؤلاء الكتاب ذلك الشكل الـدائري المغلق من القصة القصيرة، وأصبح الشكل الأكثر سيطرة هو مزيج من الشكلين الأول والثالث، تيـار متـدفق مـن الحدث الخارجي/ الداخلي متوتر دائما ولكنه ينتهي عنـد نقطة محددة واضحة ومختفية، في البداية أو في الوسط أو في النهاية، أو في أي مكان منها. وبالطبع ثمـة تنوعـات شديدة تمتلك كل كاتب في هذا الإطار. لكن غياب الرؤيـة الصافية أصبح أمرا منتهيا الآن، والقـدرة علـى رؤيـة

الأشياء في نسق، أصبحت متوفرة ولكن تبـدأ بعـد ذلـك الخلافات.

ومن الطريف جدا أن نقيم مقارنة بين إنتاج كاتـب مثل بهاء طاهر في مجموعتـه" الخطوبـة" ومجموعتيـه الأخيرتين" أنا الملك جئت" أو" بالأمس حلمت بك". ونقارن بين الإنتاج القديم لإسماعيل العادلي في الستينيات وإنتاجه الحالي (راجع جزأي العام الخامس وقصص" أيام المطر") وراجع أيضا مسار إبراهيم أصلان القريب من مسار بهاء طاهر في التخلي عن الاغتراب الكامل والحيـدة المطلقـة والقدرة على رؤية خيط واضح عبر المرصود بمـا وراءه أو بما أمامه، يقف كاتب واحد من هذا الجيل الذي سار في خط عكسي تقريبا. وهو عبد الحكيم قاسم، الـذي كانـت قصصه في الستينيات (والتي نشر بعضـها أخيـرا فـي" الأشواق والأسى") ، أقرب إلى الشكل الأول (المثلث) وإن كان بعدم غلاظه، ثم تطور الآن، أو طور هذا الشكل إلى ما يمكن أن يقترب من الشكل الثالث (راجع قصته" الجميلـة وجوع الشيخ").

إن تخلي كُتاب الستينيات عن حصـارية الشـكل الدائري، وانفتاحهم على الشكل جديد قابل لتشكيل رؤيـة محددة، يتضمن بدوره مجموعة من التغيرات، منها بروز الهم العام، الذي كان فـاعلاً مختفيـا وراء قصـتهم فـي الستينيات، إلى أن يكون عنصرا مشاركًا في بناء القصـة ذاتها، وأصبحت القصة – مـرة أخـرى – أقـرب إلـى الإدراك الصحيح للجدل بين الذاتي والموضوعي، حتى في ثيمات القصة ذاتها، وليس فقط في رؤية الكتاب، وينطبـق الأمر نفسه إلى مزجهم للخيالي والحلمي بالواقعي، وعلـى بحثهم عن اللغة الأكثر أنسيابا وبساطة وعمقًا في الوقـت نفسه، والتخلي عن بعض الكليشـيهات التـي كانـت قـد صارت (عنوان التجديد) في فترة سابقة.. الخ. وكما سبق أن قلت فإن هذه التطورات يمكن ردها إلـى عنصـرين: التغير في الواقع الموضـوعي، والنضـوج فـي خبـرة الكُتاب.. ولكن الرؤية تظل هي الأسـاس – فيمـا أرى – يضاف إلى ذلك عنصر أتردد كثيرا في قوله، ولكن ظنـي أنه صحيح، هو طبيعة العلاقة بـين كُتـاب هـذا الجيـل والكُتاب الذين لحقوهم. هذه العلاقة المتميزة والتي نتجـت

عن الحضور الاجتماعي لكُتاب الستينيات في الساحة الثقافية. (دأب كثير منهم ومازالو على الالتقاء ببعضهم البعض وبغيرهم من الكتاب، في المقاهي وسط القاهرة). لقد كان لهذه العلاقة المستمرة أثر واضح على هؤلاء الكُتّاب الجدد ، فقد نقلت إليهم خبرة هذا الجيل وجعلتهم يتواصلون معهم ويتأثرون بهم، وإن كان هذا التأثر قد اتخذ أشكالاً متناقضة كما سنوضح فيما بعد. واعتقادى أن هذه العلاقة قد تركت أثرا ما على كتاب الستينيات أيضا. ذلك أن الكتاب الجدد نتيجة لظروفهم المختلفة، موضوعيا وذاتيا، على نحو نسبي على الأقل – قد امتلكوا رؤية مختلفة، أو على الأقل مغايرة لكتاب الستينيات، فهؤلاء عاشوا في ظروف لم يكن الحصار هو سيدها الأول، بل كان ضرورة اتخاذ موقف (كما عبر أحدهم مرة وهو يوسف أبو رية) هو السيد الحتمي، حتى لايتم الانهيار الكامل. كان لابد من الحفاظ على الذات على الأقل، في مواجهة كل ما يحدث على الساحة. وتقديري أن هذا يمكن أن يكون قد ساعد كتاب الستينيات على تعديل مواقفهم على النحو الذي سبق أن أشرت إليه.

ولكن من المهم هنا أن نشير إلى بعـض الكتـاب الذين يصنفون – عادة – ضم الجيـل الجديـد، أو جيـل السبعينيات، يقعون في الغالب بين الجيلين، وأقصـد هنـا كُتابا أمثال عبده جبير وإبـراهيم عبـد المجيـد وسـعيد الكفراوي، وجار النبي الحلو، ومحمود الورداني ومحمـد المنسى قنديل، ومحسن يونس. ومـن الطريـف أن نجـد بعض هؤلاء الكُتاب، ما يزالون واقعين فـي إطـار رؤى جيل الستينيات المحاصرة أمثال عبده جبير (الوداع تـاج من العشب) وسـعيد الكفـراوي، بينمـا نجـد الآخـرين يحاولون، بل يمكن أن نعتبـرهم روادا – علـى المـنهج الجديد الذي يقره ويكرسه كتاب السـبعينيات الآن، أمثـال محمد المخزنجى ويوسف أبو رية وعامر سـنبل ومحمـد عبد الرحمن وسهام بيومي وإبـراهيم الحسـين وعـاطف سليمان وأحمد النشار وربيع الصـبروت وسـحر توفيـق ومحمد حسان.

إن هؤلاء الكتاب يتبنون بوضوح وبنضج حقيقي، منهجا جديدا، يعتمد على تأليف جدلي عميق للخصـائص الأساسية التي ورثوها من تراث القصة المصرية القصيرة،

وخاصة في اتجاهيها البـارزين، الإدريسـي والسـتيني، الواقعية والرؤية الواضحة والعميقة، والتراث التقني والبعد النفسي. كلها في كتلة من التوتر متعددة الأبعاد والأغوار. وهذا الجدل يترك آثاره الواضـحة فـي مجموعـة مـن الخصائص المميزة لتقنيـة هـؤلاء الكتـاب، نحـاول أن نوضحها بإيجاز فيما يلى:

يكاد الملمح الأساسي عند هؤلاء الكتاب أن يكـون عودة الديناميكية إلى الأحداث والأشخاص. فلم تعد أحداث القصة وحركاتها مجرد أحـداث خارجيـة أو أشـخاص نمطيين كما كان الأمر قبل الستينيات (باسـتثناء يوسـف إدريس) ، ولم تعد مجرد انطباعات وأحاسيس داخليـة أو توجهات نفسانية كما كان عند الستينيين. هنا يحاول الكتاب أن يقدموا عالما ثريا بخارجه وداخله. وإذ أركز علـى أي من العالمين (الخارجي كمـا عنـد المخزنجـى أحيانًـا والداخلي كما عند أبي رية أحيانًا) فإن الصلة بينهما ليست منبتة تماما، كما أن الخواص الموضوعية لأيهما (وبالذات خاصية الصراع والتوتر) لاتغيب أبدا عن هذا التصوير.

ورغم أن بعض الكتاب يحرص على تركيز الحيز الزمني لقصته إلى أقصى الحـدود (المخزنجـي مـثلاً)، والبعض الآخريطيلها كثيرا (إبراهيم عبد المجيد مثلاً)، فإن الوعي ببناء القصة حاضر في أذهانهم دائما، ويتبدي هـذا الوعي فيما سبق أن أشرنا إليه من الأساس فـي حركـة الفعل أو الشخصية هو التوتر والصراع، وهو مؤشر على كل حال للحفاظ على المنطـق الـداخلي لهـذا الفعـل أو الشخصية، وعدم فرض المنطق الخارجي (عنهـا) عليهـا بأي حال من الأحوال، ومثل هذا الحرص هو وحده الكفيل باجادة تقديم القصة وإثارة أعماقها، أو إثارة المتلقي. على الأقل – للوصول إلى هذه إلأعماق.

ويرتبط بهذا الملمح عودة النهايـة إلـى القصـة القصيرة. صحيح أنها نهاية غير تقليدية، أي أنهـا غيـر صريحة أو واضحة، وغير فضفاضة بل شديدة إلايجـاز والتأثير، ولكنها حاضرة في القصة حتى وإن لـم تقلهـا، حتى وإن اختلفت مواقعها. هذه النهايات تتميـز بأنهـا – بالطبع – غير مفروضة على القصـة بـأي حـال مـن الأحوال، وقد تقتصر على مجرد إبراز واحد من ملامـح

القصة، أوالإشارة إلى إمكانية تطـوره، حسـب قانونـه الخاص، والقانون الخاص للقصة ذاتها. وهي كلها أمـور تشير- كما سبق القول - إلى الاختلاف الواضـح بـين الرؤى السبعينية والرؤى الستينية، وأقصد الـرؤى التـي سادت في الستينيات والتـي يـتخاص منهـا الآن كُتـاب الستينيات على طريقتهم الخاصة. ومن النماذج المهمة في هذا السياق نذكر أعمال إسـماعيل العـادلي وصـنع الله إبراهيم وإبراهيم أصلان ومحمد إبراهيم مبروك ومحمـد مستجاب ويحيى الطاهر عبدالله قبل وفاتـه. والآن.. هـل أراني مضطرا للاعتذار عن هذه الشهادة العامـة علـى مايحدث في الراوية والقصة القصيرة الآن، والتي أغفلـت الكثير من ملامح الخصوصية لدى كل كاتب على حـدة، وأغفلت بعض الكتاب، بل أغفلت بعض الملامـح العامـة أيضا؟ على كل حال أرجو أن أتجاوز كل هذه الثغرات في دراسة قادمة.

بهاء طاهر

قالت ضحى: نحو واقعية أسطورية

صمت بهاء طاهر طويلاً قبـل إن يأتينـا بـأول مجموعة قصصية "الخطوبة" فكانت معلما على اتجاه فـي القصة المصرية القصيرة. ثم صمت عقدا آخـر قبـل أن يفاجئنا بقفزات واسعة كما وكيفًا فـي السـنوات الـثلاث الأخيرة. في هذه السنوات صدرت للكاتـب مجموعتـان قصصيتان: "بالأمس حلمت بـك" و"أنـا الملـك جئـت"، وروايتان "شرق النخيل" ثم "قالت ضحى".

ولقد سبق أن أشرت إلى بعـض الملامـح التـي تشترك فيها أعمال بهاء الأخيرة مع مجموعتـه الأولـى، وتلك الملامح التي تختلف وخاصة صفاء الرؤية وإشراقها وكان في ذهني آنذاك" بالأمس حلمت بك "وقصـة" أنـا الملك جئيت"، وكنت أكتب عن "شرق النخيل". واليوم أريد أن أتوقف عند روايته الجديدة "قالت ضحى" التـي تعلـن

بوضوح استواء كاتب روائـي كبيـر، بعـد أن أعلنـت مجموعاته، بل قصته "بالأمس حلمت بك" اسـتواءه كاتبـا كبيرا للقصة القصيرة.

في "قالت ضحى" يبقى كثير من خصائص فن بهاء طاهر: مازال يكتب بضمير المتكلم، ومازال يعالج قضـية عامة من القضية الخاصة. مازال يستخدم الأسلوب البسيط المحايد الذي يخفي كثيرا من الغنائيـة ويغلفهـا. مـازال حضور الفولكلور قويا وواضحا، وإن اتجه منذ "أنا الملـك جئت" نحو بعد فرعوني من نوع ما. مـازال الصـراع محور عمله، عليه ينبني وبه يتوتر ويوتر القارئ ويمتعـه ويزيده وعيا. ماتزال كل هذه الخصائص واضحة وقويـة، ولكن الجديد في هذه الراوية هو: كيـف. وهـو درجـة التضافر والتعاضد والسبك في بناء الراوية وفي لغتها. في هذه الراوية لم نعد أمام محورين متـوازيين أو متـداخلين أحيانًا كما كنا في "شرق النخيل" نحن هنـا مـع تجربـة واحدة ذات أبعاد متعددة، في اتجاهات مختلفة. وليس مـا يحقق هذا التعدد والاختلاف والوحدة، هو وحدة الـراوي فحسب، وإنما الواضح أن هناك أمورا كثيرة قد حسمت في

داخل الكاتب، سواء على المستوى الفكـري أو الجمـالي والتقني.

تقوم الراوية على علاقة ثلاثية الأطراف: الراوي/ ضحى/ سيد. ولا يجوز القول - في هـذه الراويـة – أن هناك علاقتين: الراوي/ ضحى، والراوي/ سيد. فالمسـألة أكثر تعقيدا، لأن ثمة علاقة بين ضحى وسيد، هـي التـي تقود أحد أبعاد التجربة، أي البعد السياسـي، وهـو بعـد أساسي في العمل منذ بدايته ؛ بل يكاد أن يكون هو البعـد الحاسم في تقرير مصير البعد الأول: البعد الخـاص بـين الراوي وضحى، وإن لم تكن المسألة بهذه البسـاطة، لأن لها أبعادا تراثية وطبقية أكثر غورا.

تبدأ هذه العلاقة منذ بداية الفصـل الأول وتنتهـي بنهاية الفصل الأخير. صحيح أننا نبدأ بضحى وننتهي بها، ولكن سيد لا يتـأخر كثيـرا، فهـو يلحـق بهـا ويـأتي (وينصرف) قبلها بقليل في نهاية الراوية. أرضية العلاقـة هي العمل سواء كان في القاهرة أو في روما. وزمنها في أول الستينيات (في اليوم الذي تلا قرارات التأميم) وحتـى منتصفها تقريبا. وثمة أثر قوي للمكان والزمان في هـذه

العلاقة. فالأحداث الخارجية التي ارتبطت بزمـان معـين ومكان معين، ونقصد بالتحديد ذهاب سيد إلى حرب اليمن، وذهاب الراوي وضحى إلى روما، قد تركت آثارا قويـة على مسار العلاقة، وعلى حركـة الشخصـيات الداخليـة والخارجية أيضا، بإيجاز شديد يبدو أثر سفر (سيد) منادي سيارات البورصة الذي انتقل إلى العمـل بـنفس وزارة الراوي بعد إغلاقها، إلى اليمن قطعا (ثريا) لتطور علاقـة الراوي بسيد، أو بمعنى أدق لتطور مسيرة سيد النضـالية التي كانت قد بدأت مع بداية عمله بالوزارة. ويبـدو هـذا القطع مقصودا من قبل الكاتب ليعطي الراوي – الذي كان يعمل بالسياسة قبل أن تقمعه الثورة وتجعله يشعر بأنه ليس كبيرا بما يكفي لممارسة السياسة- الفرصة لكي يواصـل هذا الطريق البعيد عن السياسة عبر علاقة حـب تتفـتح وتنضج مع ضحى في روما، وإن كانت ممهداتها قوية في القاهرة قبل السفر. (ضـحى فتـاة مـن الأرسـتقراطية المصرية تعمل مع الراوي في مكتب واحد ولكنها تختلـف عنه جذريا. فهي رجعية، متزوجه من رجل من مشـاهير ما قبل الثورة ويستمر شهيرا بعدها، وهي مثلـه تكتشـف

كثيرا من وجوهها الداخلية العميقة والدفينة أثنـاء رحلـة روما: حبها للزهور – رقتها – تقمصها لشخصية إيزيس، تقلباتها (وربما علاقتها الخفية بال CIA) وهي كلها وجوه ورموز طبقية واضحة.

يعود الراوي من روما مكسـورا حزينًـا لفقـده ضحى، وينصرف لزواج أخته (التي سـافر مـن أجـل الحصول على المال الكافي لزواجها)، ثـم إلـى القهـوة والطاولة والمومسات. بينما يعود سيد من حرب اليمن وقد بترت ساقه، ولكن هذا لايمنعه من مواصلة طريقـة فـي النضال النقابي، وهو طريق يتعقـد حتى يصل إلى الذروة الكاشفة، حين يدخل في صراع مع وكيل الوزارة المرتشي والذي انتقلت ضحى لتعمل معه وتساعده. هنا يفتـر بعـد العلاقة الخاص لينمو ويتضح بعدها العام: ضحى وسلطان بك واللجنة النقابية والاتحاد الاشتراكي من جهة وسيد من جهة أخرى. ورويدا رويدا يبدأ الراوي في الانضمام إلى سيد كما نرى في الفقرة قبل الأخيرة في الراويـة. ومـن الواضح أن سيد والراوي ظلّ في موقف الضـعف رغـم أحقيتهما في الصراع، ورغم بعض الملامح التي تشـير –

في النهاية – إلى إمكانية انتصارهما. وعلى هـذا النحـو يعود الراوي تدريجيا إلى ممارسة الحياة بجانب الحق بعد أن تأكد أن موقفه من الاعتزال كان صحيحا بالمقارنة مع موقف وجهه الآخر ورفيقه "حاتم" الـذي يـئس بعـد أن انغمس مع سلطان بك وضحى في لعبتهما.

وعلى هذا النحو لا تأتي نهايـة الراويـة مفتعلـة ومستدعاة كما يرى إدوار الخراط في مقدمته للرواية (وإن كانت الجملة الأخيرة زائدة حقًا)، وإنما هي معتمدة اعتمادا كاملاً على طبيعة الراوي وعلى طبيعة تطور الأحداث في الراوية. بل أنها تؤكد ما قالته الراوية من قبل فـي نفـي الطيبة الأوزيرية عن ضحى، وعلى لسانها. صحيح أنهـا تؤكد إمكانية كمون هذه الطيبة المقهورة – فيها ويساعدها على هذا التأكيد استمرار حب الراوي/ الكاتب لها وأملـه فيها، وهذا في ذاته ينفي عـن الكاتـب تهمـة الأحاديـة والتنميط.

إن بهاء طاهر في هذه الراوية لايمكـن أن يـتهم بالأحادية، فطبقات البشر وعمـق تناقضـاتهم، وخاصـة بالنسبة للراوي، هي الهم الأساسي للكاتب، تلك الرغبة في

الغوص إلى ذلك الكامن المكنـون. إن ميـول الـراوي الاشتراكية، وأصوله الطبقية، تتناقضان مع مجموعة مـن العوامل الداخلة في تكوينه. مـن هـذه العوامـل ضـعفه الشخصي الذي يجعله يكاد يفضح زملاءه في المظـاهرة، وتبنيه الداخلى وتشوفه للنمط الجمالي الذي تمثله ضـحى بكل تفصيلاته، سواء الخاصـة بـالمرأة أو بالطبيعـة أو بالثقافة. هذا التناقض ليس من السهل حسمه وهو لم يحسم في الراوية، وإن كانت هناك خطوات يسعى بها الراوي ، أو يقاد بها لكي يتجاوزه قليلاً، ومن هنا قلنـا إن الجملـة الأخيرة، رغم دلالتها على التفاؤل القـادم مـن الخـارج، وليس من الداخل، كان مبالغًا فيها ولا ضرورة لها.

تقول الجملة الأخيرة: "وفي السماء الزرقاء سحب صغيرة شفافة ومتجاورة كطيور بيضاء بعيدة. وبرز جزء صغير من قرص الشمس".

تبقى في هذه الراوية قضيتان مهمتـان، سـبق أن أشرت إليهما، ولكنهما تستحقان وقفة خاصة، لما لهما من أهمية في بناء الراوية، وفي تطور فن بهاء بصفة عامـة. القضية الأولى هي قضية الرمـز، أي مشـابهة ضـحى

بإيزيس التي تظهر فجأة وبدون مقدمات وتـوتر البنيـة، حينما كان الراوي وضحى في روما، أي في لحظة تحقق العشق، وهو ترميز يرى البعض أنه غير مفيد فـي بنـاء الراوية، وغير مفهوم، وفي المقابل، أرى له أهمية قصوى في الراوية، وإن لم يكن قد أخذ حقه كاملاً في مسـاحتها. ولتوضيح ذلك لابد من مراجعة بداية هذا الترميز ونهايتـه في الراوية.

يظهر تقمص ضحى لإيزيس في منتصف الراوية تماما، سواء من حيث الصفحات أو مـن حيـث تقسـيم الفصول، وإن كان هناك تمهيد لذلك في الفصلين السابقين. ولو أننا تابعنا حركة الراوية بعد ذلـك لأدركنـا أن هـذا الموقف (الفصل التاسع) كان آخر موقف لعلاقة الحب بين الراوي وضحى، وإن كانت نهاية الفصل الحادي عشر هي التي تعلن ذلك بوضوح، وفي سياق العلاقة ناتجا عن فشل (باولا) في تجنيد الراوي للمخابرات الأمريكيـة. ويعتمـد مثل هذا التفسير على أن ضحى قد كانت على علاقة طيبة بـ "باولا" وأنها هي التي قبلت دعوة العشاء معهـا ومـع

الراوي، ثم تمارضت وأكرهته على الذهاب وحده لو صح هذا التفسير فإن ضحى تمثل شيئين في نفس الوقت:

إيزيس وعميل المخابرات الأمريكية. وهذا التمثيل له من بداية الراوية ومن نهايتها مصداقية قوية. فضحى الأرستقراطية القديمة ما تزال تكره الثورة، وتحب كل الآثار الفرعونية، وعناصر المثل الجمالي الأعلى للأرستقراطية التي لاتزال تحياه، وهذا أمر واضح، وهي على علاقة – مع زوجها – بكثير من ذوى الجاه والسلطان، وبعد عودتها إلى روما تنضم إلى العناصر المخربة للتجربة الناصرية (إن صح هذا التفسير).

إذا وافقنا على هذا التفسير، واقتنعنا بالتمثيل المزدوج الذي تقوم به ضحى، يصبح من حقنا أن نهال للكاتب كثيرا لقدرته على أن يحطم ذلك النمط "إيزيس"، ولكنها ليست مصر، وإنما هي بنت طبقتها تماما، وحتى تقمصها لإيزيس هو تقمص مبرر جيدا طبقيا، بحكم ظروف توترها النفسي الذي سببته لها حياتها الأسرية قبل الزواج وبعده. ولو مددنا هذا التفسير إلى منتهاه لقلنا أن بهاء طاهر يربط بين الترميز الأحادي وبين هذه الرؤية

الطبقية، أي أن الكتاب الذين يقدمون مثل هـذا الترميـز، يتبنون ذات الرؤية الطبقية التي تمثلها ضحى. هنا اتهـام واضح لمثل هذه التقنية الفنية التـي يسـعها بهـاء إلـى تحطيمها، والانتقال إلى تقنية أكثر تعقيدا وتركيبا وفنيـة. وهذا – في تقديري – إنجاز مهـم ينبغـي وضـعه فـي الاعتبار.

القضية الثانية المهمة في هذه الراوية هـي قـدرة بهاء طاهر على امتلاك الأسلوب البسيط الشائق الجـذاب الذي يحقق لما نسميه بالراوية الجديدة، نقله جديـدة علـى مستوى الجمهورية، وربما يكون ذا دلالة حرصـه علـى نشرها في روايات الهلال المنتشرة. فبدون أي تضحية بأي قيمة من قيمه فنيا أو فكريا استطاع أن ينسخ الرؤية فـي بنية شديدة التماسك والتضـافر والسلاسـة، وهـي كلهـا خصائص لا تجوز بأي حال على إمكانات التراكب والتعقد الدلالي فيها. وتقديري أن هذه النقلة تشير إلـى نقـلات أخرى كثيرة وراءها، منها هذا التوجه الجديـد للكاتـب، ولجيله إلى الجمهور، ليس فقـط كقـراء، وإنمـا أساسـا كتجربة للرواية. وهو توجه سبق أن لاحظناه في "شـرق

النخيل" وفي "أنا الملك جئت" وفي أعمال الكتاب الآخـرين من جيل الستينيات. توجه يسعى إلى الكتشـاف، أسـطورة الواقع المصري من أجل تجاوزها.

خالتي صفية والدير
أسطورة سياسية!

في هذه الراوية، لا نستطيع أن نعتبـر أن العـودة إلى مرحلة الطفولة، أو الكتابة مـن منظـور الطفـل أو الصبي، سوى مـدخل لحكـي الأسـطورة الواقعيـة أو التاريخية. أقصد أسطورة صفية وحربي التي يتداخل فيهـا الصبي بوصفه مشاهدا محبا والبك القنصل بوصفه قامعـا وحارفا ومكونًا أساسيا لتعقيد الأسطورة. ثم الدير وخاصة المقدس بشاي بوصفه حاميا ومعلما ورابطًا بالجذور. وهذه الأسطورة تنبت وتعيش في واقع حي ومعـروف تمامـا. سواء علـى المسـتوى الاجتمـاعي أو علـى المسـتوى السياسي..

إذا أردنا أن نعرف الأسطورة الكامنة في الراوية، فإن علينا أن نتجاوز المستوى الأولي للحدث والذي يبـدو وكأنه قصة ثأر تقليدية في صعيد مصر رغم التطـورات (الحضارية) التي عرفتها هذه العادة في عقدى الخمسينيات والستينيات. نتجاوز هذا المستوى، لنقـف عنـد نصـين

أساسيين، أو لنقل أنهما نص واحد جاء في بداية الراوية، ثم جاء مع بعض التعديل في نهاية الراوية.

في ص (٣٨) من الراوية وفي فصل معنون بـ "خالتي صفية" جاء بعد الفصل الأول يبدأ الحكي من منظور الطفل وتجربته، نجد النص التالي :" تقول ورد الشام إن صفية تضرج وجهها لما حمل أبي إليها الخبر، وسألته بصوت خافت" حربي قال ذلك؟ " فرد أبي مستسلما وهو يزفر "نعم يا بنتى حربي قال ذلك ".. تقول أختي أن صفية رفعت بعد ذلك رأسها وكانت عيناها نصف وجهها وكان فيهما البريق الغريب وقالت لأبي بهدوء: " أنا موافقة يا والدي.. سأتزوج القنصل وسأعطيه ولدا"

وفي الفصل الأخير من الراوية، قبل النهاية بقليل، نجد النص التالي: "وكنت أزورها مع أبي في تلك الأيام، ولم تكن وقتها تتعرف على أحد. ولكنها ذات يوم أفاقت من غيبوبتها وتطلعت إلى أبي الذي كان يقف إلى جوار سريرها.. ظلت تنظر إليه فترة بعينين متعبتين، لم يغب جمالها رغم كل ذبولها، وقالت بصوت خافت، صوت طفولي: نعم يا والدى. اعذرني.. لا أستطيع أن أقوم..

ولكن إن كان حربي يطلب يدي فقل للبك أنـي موافقـة.. أنت وكيلي يا والدى.. وأنا موافقة على أي مهـر يدفعـه حربي.. لا تشغل بالك بالمهر.. ثم أغلقـت عينيهـا مـرة أخرى ودخلت بعدها في غيبوبتها الأخيرة".

في كل من النصين جملة محورية تشـكل بـؤرة الأسطورة جملة النص الأول وهي" أنا موافقة يا والـدي، سأتزوج القنصل وسأعطيه ولدا " وجملة النص الثاني هي " إن كان حربي يطلب يدي، فقل للبك أني موافقة" في كـل من الجملتين المتكلم هو صفية، والمخاطـب هـو الوالـد (المستعار) وموضوع الحديث هو الزواج من شخصـيتى البك وحربي. غير أن سياق كل من الجملتين مختلف عـن الآخر. سياق النص الأول سياق حياة: حربي حي، والبـك حي، وصفية فتاة في قمة جمالها وتألقها. وسـياق الـنص الثاني سياق موت: حربي والبك ماتا، وهي في طريقها إلى الموت، ومع ذلك فإن محتوى القول في الجملة الأولى هو محتوى موت، ومحتوى القول في الجملة الثانية هو محتوى الحياة، أي أن ثمة صراعا حادا بين سـياق كـل جملـة ومحتواها. كان يفترض أن تقال الجملة الثانية فـي سـياق

الجملة الأولى والعكس أيضا صحيح. ولكن هذا لم يحـدث وهذا هو الذي شكل الأسطورة.. والراوية.

إن ما أسميته من قبل بالأسطورة يخرج عن إطار المعنى الاصطلاحي الضيق والدقيق، ولكنه لايبتعـد عنـه تماما. الأسطورة هنا، علاقات خفيـة وكامنـه ، وغيـر منطقية، ولكنها من القوة بحيـث تصـبح هـي المحـرك الأساسي للسلوك والفعل، كما هو الحال في هذه الراويـة، وهذه الأسطورة ليست شيئًا ميتافيزيقيا، وإنما هـي بنـت كوابت الواقع وقواهره. تلك التـي تمنـع حركـة الحيـاة والعلاقات، من أن تكون منطقية ومفهومة، ومن هنا، كانت تسميتى لها من قبل أيضا، أسطورة واقعية.

* صفية.. جمال أخّاذ!

في هذه الراوية، يبدو كل مـن حربـي وصـفية شخصيتين أسطوريتين كما يتصورهما الإنسـان العـادي، كلاهما يصلح بطلاً شعبيا، لأنه يتمتع بخصائص جسـدية ونفسية متميزة عن غيره من البشر المحيطين به." ومنـذ الصغر كانت صفية تلفت الأنظار بجمالها. كانـت دقيقـة الملامح. صغيرة الفم والانف، وكلما قصت حزمـة مـن

شعرها الأسود نما واسترسل على ظهرها ناعما وغزيـرا حتى يتجاوز الطرحة السوداء التي كانت تغطـي كتفيهـا وظهرها. أما عيناها فكان جمالهما فريدا وكانتا ملـونتين، ولكني لا أستطيع أن أصف لونهما، أقرب وصـف لهمـا أنهما كانتا عسليتين فاتحيتين في الظل، أما في الشمس أو في النور فكانت هاتان الحدقتان الآسرتان تصبحان ذهبيتين وتميلان إلى الخضرة وتمتزج فيهما ألوان كثيرة أخرى. كثيرا ما رأيت في صغرى رجالاً ونساء يبترون حـديثهم حين تتطلع خالتي صفية من خلال أهدابها الكثيفة إلى مـن تحدثه. وكانوا يتمتمون بافتتان بعد لحظة صمت" بسـم الله ما شاء الله".

كان حربي طويل القامة، بشرته خمرية، ولكن في خديه دائرتين مشربتين بحمرة الـدماء يحـددهما شـاربه الأسود الذي يزيده وسامه بطرفية المفتـولين باسـتمرار، وكانت تبرز في رقبته العالية تفاحـة آدم بشـكل واضـح ارتفاعا وانخفاضا كلما تكلم أو غنى. فقد كان صوته القوي هو أجمل ما فيه" (ض ٢٦ – ٣٠).

هاتان الشخصيتان مؤهلتان، في القـص الشـعبي، لأن يتحابا ويتزوجا، أو تقوم بينهما العوائق التـي تحـول دون تحقيق هذا الزواج أو الحب.. وعلى غير العادة فـي المجتمع التقليدي، فإن الجماعة تبدو متقبلة تمامـا للعلاقـة المحتملة: الزواج بين حربي وصفية. ومـع ذلـك تسـير الحبكة في اتجاه العوائق التي تحول دون الزواج.

تبدو صفية محبة لحربـي، ورغـم أن الـراوي لايستطيع أن يجزم بهذا، فإن هناك. فـي الراويـة. مـن الشواهد ما يشير إلى لأنها بالفعل تحبـه وتتطلـع إلـى الزواج منه:

" هل كانت صفية تحب حربي؟

لا أستطيع أن أجزم، غير أني أذكـر مـن بـدء طفولتى، لأنها وبقية أخواتى ، كن في العـادة يتلصصـن عليه من خلال الأبواب المغلقة.. ولا أذكر إن كانت هي أو واحدة من أخواتي التي قالت عنه حين فاجأتهن مرة وهـن يختلسن النظر إليه" سبحان الله.. مثل فلق القمر"..

وأذكر في مرة أخرى أني رأيت خـالتي صـفية جالسة وحدها في صحن الدار ولم يكن في البيـت سـوانا

وهي تغني بصوت خافت" حاربي قلبي" ومـع أن أغنيـة أمونة البيضاء كانت أغنية مرحة راقصـة اللحـن. إلا أن خالتي صفية كانت تجلس يومها على الأرض مقرفصـة، ممسكة رأسها بين يديها وهي تغني الكلمات ببطء. بلحـن التعديد الحزين" ص ٣٠-٣٢.

أما حربي فليس هناك من الدلائل، مايشـير إلـى أنه يحب صفية أو العكس. والمؤشر الوحيـد أنـه يحـب غيرها، هو أنه كان على علاقة بالغجرية أمونة البيضـاء التي عشقته وغنت تلك الأغنية الغزلية تعبيرا عـن هـذا العشق.. غير أن هذه العلاقة التي تعترف بها الجماعـة ـ لمن لم يتزوجوا أو حتى لبعض المتزوجين الـذين فلـت عيارهم ـ "لم تكن سببا يمنع حربي من التقدم لصفية لـو أنه أراد" ، لأن مجمل ظروف الشخصيتين والخصـائص التي أشرنا إليها والتي سترد فيما بعد، أهلتهما، في نظـر جميع أفراد الجميع، على أنه خطوبة صفية لحربي، ولكـن المفاجأة كانت أن حربي هو الذي جاء يخطـب، برضـاه وبحكم العلاقات العميقة الودية (القهريـة ضـمنًا والتـي ستتفتح قهريتها فيما بعد) – صفية للبك، وعلى أساس هـذا

الفعل الانقلابي، غير المعتاد، تتبنى جميع أحداث الرواية المفجعة على كافة المستويات، لا الخاصـة بالشخصـيات الرئيسية فحسب، وإنما بمجمل الشخصيات فـي الروايـة، وبمجمل الأماكن، بما فيها المكان الأكبر.. الوطن.

* صراع بين صفية وحربي!

تتزوج صفية من البك وتنجب له" حسان" وتبدأ الوسـاوس والدسائس في إقناع البك بأن حربي يريد قتل حسان حتـى لا ينافسه في الوراثة مما يـدفع البـك لمعـاداة حربـي، ومطاردته ثم الإمساك به، وتعذيبه إلى حد الاقتراب من الموت، وفي تلك اللحظة لم يكن أمام حربي إلا أن يقتـل البك، ويهرب ثم يسلم للبوليس ويسجن ثـم يخـرج مـن السجن، ويعيش في الدير، وتتحول صفية إلـى وريـث لشخصية البك، وليس فقط لأمواله ولابنه، فتعادي حربـي وتصر على قتله وتستأجر جِنين ليقتله فينجح حربـي فـي قتله. ولكنه يموت بعد ذلك مريضا، وبعده مباشرة تمـوت صفية وهي تعلن موافقتها على الزواج من حربي، مثلمـا دخلت الحياة وهي موافقة على رأي حربي بـالزواج مـن البك.

وتحيط بهذه الأحداث مجموعة أخرى من الأحـداث الصغيرة، لا أعتقد أن لها أهمية سوى خدمتها لتلك الأحداث الفاجعة. ولـذلك فـإن معظـم هـذه الأحـداث المرتبطـة بالشخصيات الأخرى تنتهي أيضا نهاية مأساوية.. ولعل أبرز هذه الأحداث هو انتهاء المقدس بشاي، تلك الشخصية الرقيقة الجميلة، إلى الجنون، ومنها أيضا وفاة الأب وتحول الأم إلى امرأة وحيدة مهجورة، مع الابن (الراوي) في القاهرة بعـد أن تركوا منزل الأسرة يتهدم وتعشش فيه العناكـب، مثـل قصر البك القديم – فالمقدس بشاي هو حلم جميـل بالنسـبة للراوي، ولكن أهميته تكمن في أنه حامل الإطـار الثقـافي للقرية - أو هكذا يبدو في الفصل الأول، وهي أهمية خلفيـة تثبت الأهمية المباشرة في الأحداث، ألا وهي حمايته لحربي حينما خرج من السجن. وأفراد الأسرة (الأب والأم والراوي والأخوات) تكمن أهميتهم في بعـد حنـين الـراوي إلـى طفولته، ولكن الأهمية الحقيقية تتمثل في علاقتهم بكل مـن صفية، وحربي، والبك، فالأسرة هي الإطار الأسرى الوحيد المعروف لكل من هؤلاء الثلاثة، والذي ينتمي إلى عسران بك الكبير..

فالبك هو حفيد عسران بك الكبير وأكبر وارث لـه (ص٣٣)، وحربي هو ابن أخته، وهو-إذن- ابن عم لأبـي الراوي.. أما صفية فهي بنت خال أم الراوي. وهما- معا- مات أهلهما، بحيث لم يصبح لهمـا عائلـة سـوى عائلـة الراوي.. فقد كانت صفية تعيش مع هـذه العائلـة (ص٢٦) وكان حربي يتردد على بيتها باستمرار ويعتبره الأب أخـاه الأصغر(ص٢٧) وهكذا، فرغم الأصول الطبقية العربيقة لكل من صفية وحربي، فإن الكاتب قد حرص على أن يعطيهما- من البداية- مؤهلات لشخصيات أسطورية، حيـث أفقـدهما الأهل وهما في سن مبكرة، رغم أنهما ينتميان إلى نفـس الطبقة، بحيث يمكن القول أن فقدان كل منهما لأهله قد حوله إلى فقير على نحوٍ ما، ومقهور على كل حال، من قبل البك رمز الطبقة الأغنى وذي العلاقات الواسعة بالسلطة، سـواء أيام الملكية، أو بعد الثورة التي طبقت عليه قانون الأصـلاح الزراعي، وحددت ملكيته بمائتي فدان، ومع ذلك فقـد ظـل غنيا،واستطاع أن يقيم علاقة طيبة مع رجال الثـورة. "وقـد ظل أبي يفخر لوقت طويل بأن المرحوم صـلاح سـالم زار السراي ومعه وفد من أعيان السودان. وبأنه كانـت هنـاك

يومها تشريفة من الجيش بالبريهات الحمراء تحيط بسـراي القنصل" (ص٣٦).

* حكاية شعبية

وهكذا يمكن القول أن الكاتب، قد اسـتطاع - عبـر حبه العميق للصعيد وللحدوته- أن يخلق شخصـيات تحمـل إرث الشخصية في الحكاية الشعبية، وأن يخلق صراعا قريبا من الصراع في الحكاية الشعبية أيضا، بحيث يمكن القول أنه قد قدم لنا حكاية شعبية ولكن بأسلوب كاتب روائي مقتـدر، ورؤية فنان – فرد- معاصريحمل موقفًا ممـا يحـدث فـي العالم، حاول أن يقدمه من خلال رؤيتـه لمـا حـدث فـي الصعيد..إن تفسيرا سياسيا ما هو أمر ضروري، في ضـوء ماحرص الكاتب على أن يقدمه مـن تلميحـات وإشـارات مباشرة للأحداث السياسية التي مرت بها مصر، منذ بدايـة الراوية. فالمقدس بشاي يلعن إليهود الذين حرموا الناس مـن أن تتقدس في فلسطين، والعلاقة بين البك ورجال الثورة سبق أن أشرنا إليها (في الفصل الثاني)، وفي الفصل الثالـث (المطاريد) يتحدثون عن رغبتهم في المشاركة فـي تحريـر سيناء فترفض السلطة، فتحدث (النكسة) في الفصل الرابـع

والأخير، وهي ليست نكسه ١٩٦٧فقط، وإنما نكسـة لكـل الشخصيات في الرواية كما سبق أن أشـرنا إلـى النهايـات الفاجعة.

وعلى هذا الأساس، فربما كان الكاتب يدفعنا إلـى اعتماد تفسير سياسي لأحداث الراوية التي انتهت بالنكسـة. ولاشك أن الجذر الأساسي الذي سبب هذه النكسة هـو زواج صفية من البك، وتخلي (حربي) عنها. و إذا صـح الفهـم الطبقي لكل من البك وحربي وصفية، يصبح منطقيا أن زواج صفية من السلطة سواء الملكية أو الناصرية باطل، كمـا أن تخلي حربي النبيل عنها، كان خطأ فادحا وكلاهما أدى إلى النكسة.

مثل هذا التفسير وارد، دون أن يكون ضـروريا أو وحيدا. لأن العلاقة سلطة/شعب، ليست واضحة الحـدة فـي الراوية، لابشأن الثورة، ولا بشـأن البـك القنصـل، فثمـة علاقات ودية كثيرة تتبادل بين الطرفين (مثلما هي ملتبسـة العلاقة بين جيل الستينيات والثورة) غير أن مايقوي مثل هذا التفسير هو انتما ء الكاتب إلى منطق الحكي الشعبي نفسـه الذي سبق أن أشرنا إليه.. فالكاتب الـذي يحـب الصـعيد

والحكايات الشعبية، والذي استطاع عبر الحب أن يخلق مثل هذه الشخصيات، وهذا الصراع، وأن يتنازل عن كثير مـن خصائصه الأسلوبية الجميلة، والتي كانت قد تبلـورت فـي أعماله الاربة الأخيرة، لصالح أسلوب القص الشعبي المركز على الحدث أكثر من الغناء، هذا الكاتب يعلن- عبركل ذلك- انتماءه إلى الشعب – فنيا - وفي الغالب سياسيا، كما يمكن أن يفهم من شهادته في آخر الراوية. ومن ثم، فإن ما أحـب أن أسميه – محتوى الشكل – يضيف نوعـا مـن التـدعيم للتفسير السياسي الذي أشرت إليه. ولكن دراسة أكثر عمقًـا، ربما تستطيع تقديم تفسيرات أخرى.

الحب في المنفي
رواية الحقيقة

بعد مجموعته الأولى"الخطوبة" توقف بهـاء طـاهر طويلاً قبل إن يتدفق نهره المبدع في مجموعـات قصصـية وروايات متميزة ومختلفة إلى حد كبير عن"الخطوبة"، التي كانت علامة- في زمنها - على توجه خـاص بعيـد عـن التورط إلى حد كبير وأقرب إلى الحياد والتشيؤ. يرصـد بهاء في ختام "خالتي صفية و الدير" هذا الطريـق، وهـذا التحول وجذوره على نحو لايحتاج إلى المزيد من تحليلات النقاد.

مع "بالأمس حلمت بك" و"شرق النخيل" بدأنا نلاحظ أن بهاء قد أعاد اكتشاف نفسه، ووجد فيها ـ عبر التواصل مع حكايات الأم- نبعا فياضا من الغناء والدراما الملحمية في إهاب واحد، قادر على أن يغوص بنا فـي أعمـاق البشـر ويقدمهم لنا في لغة بسيطة وثرية معا. وعلى التوالي واصل بهاء اكتشافاته لمناطق جديدة من البشر، وواصـل تعميقـه لطريقه الفني المتميز، حتى وصل إلى النص الـذي بـين

أيدينا الآن.."الحب في المنفي" ليعلن أنـه قـد حقـق نفسـه وطريقه الفني، وليعلن أيضا أنه بهذا الطريق قد حققنا معه.

ولعل أولى الرسائل الواضحة التـي تحملهـا هـذه الراوية الجديدة، لأنها ترفض الكتابة المزيفة والكاذبة، وتقدم كتابة حقيقية، ترفض اللغة التي صارت تسجننا فـي إطـار زيفها، في حين أنها لاتفعل سوى مواصـلة سـجننا وقتلنـا أحيانًا، هذه اللغة التي تنفصل فيها الكلمات عن نفسها. تصبح مجرد أصوات أو حروف فارغة خالية من المعنى، ينفصـل فيها المعنى، إن وجد، عن الحقيقة، وتنفصل فيها الحقيقة إن وجدت عن معاناة الواقع والحياة.

هنا في" الحب في المنفي" نص يقاوم هذه اللغة، وهذا ليس فقط هو موضوع الراوية، وإنما هذه المقاومة هي البديل الإنساني والفني الذي تقدمـه اللغـة الحقيقيـة، والإنسـان الحقيقي، والأهم التشكيل الحقيقي لأزمتنـا الحقيقيـة، لأنهـا رواية الحقيقة.

***

إن مفهوم الراوية" الحقيقية" يعني بالنسبة لي الكثير، فهو ليس فقط "كتابة" حقيقية بالمعنى السابق، ولكنه يعنـي

أيضا القدرة على إنجاز الخصائص النوعية للرواية أو على نحو أدق لروايتنا، وروايتنا ليست هي النص الذي يمسك بجوهر ازمتنا العميق، وبلب مأساة إنساننا الحديث والمعاصر فحسب مثلما فعلت كثير من النصوص العربية، ومثلما فعل بهاء طاهر باقتدار في هذه الراوية، وفي سابقاتها، ولكنه النص الذي يستطيع أن يمحو زيف التجسيد الفني لهذه التجربة، وأن يزيح عن هذا التجسيد الحمولة التاريخية الباهظة التي مثلتها الخصائص النوعية للشكل الروائي الأوروبي، أو للأشكال الروائية الأوروبية. وهنا تكمن أصعب مراحل الحقيقة: إزالة الزيف عن عناصر التشكيل الفني، ومن ثم عن القيم الجمالية التي تحملها هذه العناصر. وهذا يعني القدرة على الغوص العميق في داخل التكوين الذهني للكاتب وغربلته بدقة وحسم، ونفي الزائف منه، وبلورة الأصيل وتنميته، وجعله صالحا لتحقيق الخصائص النوعية للكتابة الروائية، ولإنتاج رواية مبدعة خاصة متميزة، دون أن تفقد روايتها، وأظن أن بهاء طاهر قد نجح في تحقيق ذلك في "الحب في المنفي" أكثر من رواياته السابقة.

***

بين الخصائص الفاصلة المميزة للنـوع الروائـي، يحتل مفهوم العلية أهمية خاصة، لأنه لايمكن أن يكون النص روائيا، دون أن يقدم العالم على أساس عِلي يحكم العلاقـات بين البشر وتتابع الأحداث في الزمان وعلاقته بالمكان، كمـا يحكم استراتيجية السرد وآلياته التي تتجسـد عبـر تركيـب الجملة اللغوية والانتقال من فقرة لفقرة، ومن فصل إلى آخر.

وعبر هذه العلاقات جميعا تتكشف رؤيـة الكاتـب للعالم وموقعه منه فلسفيا واجتماعيا وتاريخيـا. ومـن هنـا تتمايز إنماط العلية في الأشكال الروائية والمراحل الروائيـة والجنسيات الروائية أيضا.

ولاشك أن بهاء طاهر كـان مـدركًا تمـام الإدراك لأهمية هذا المفهوم، وثمة إشـارات واضـحة إلـى هـذا الإدراك يجدها القارئ - على نحو مباشر أوغير مباشر - في فصله المهم "ومازلت أنتظر" الملحق بروايتـه السـابقة "خالتي صفية والدير" . كذلك يستطيع القارئ أن يلحظ تطور هذا الإدراك مجسدا في رواياته الثلاث السابقة "شرق النخيل" و"قالت ضحى" و"خالتي صفية والـدير"، بالإضـافة إلـى

قصصه القصيرة الطويلة "بالامس حلمت بك" و"أنـا الملـك جئت". فإذا كان فهم البشر وأزماتهم يرتد في" شرق النخيل" إلى الجذور الطبقية والسياسية، فإننا نجد في" قالت ضـحى" ربطًا بالأسطورة بالمعنى التقليدي "إيزيس" أما في" خـالتي صفية والدير" فإننا نقترب من الأسطورة التي يخـتلط فيهـا الموروث بالشخصي وإن لم يغب البعدان الطبقي والسياسي، فما يحكم حركة " خالتي صفية والدير" هـو فـي الحقيقـة أسطورة صفية الشخصية بشأن الكرامة والإباء.

هنا، في "الحب في المنفي" تزداد عِليةُ بهاء طـاهر تركيبا وتأخذ طابعا أعمق، لأنه أكثر خصوصية، ولذلك فهو أكثر شمولية وإنسانية، لم تعد أزمة الإنسان هنا، أزمة إنسان فرد يبحث عن تحقيق ذاته، أو يعمل للانتقام ممـن أهـانوه طبقيا، أوعاطفيا، الأزمة هنا هي أزمة الإنسـان المعاصـر، عربيا كان أو غير عربي، وقد هزم ولم يعـد قـادرا علـى مواجهة وحشية العالم المعاصر، بل إنه حتى لم يعـد قـادرا على الانسحاب على نحو كريم، إلى واحة الأمان الشخصي في الحب، عليه أن يعلن هزيمته وأن يعلن انسـحابه كـاملاً وأن يقبل الإهانة، ويعترف لأنها الممكـن الوحيـد، وحتـى

الموت أو الانتحار، مثلما فعل خليل حاوي، لايبـدو بـديلاً ممكنًا. لذلك لاتنتاهي الراوية بالإعلان عنه، وإنما بـالإعلان عن النوم والأحلام بوصفها حلاً، فـي حـين أن العلامـات الأخيرة تشير إلى الموت على نحو غير مباشر.

إن تركيبة العِلية في الراوية تنبع هنـا مـن عنصرين أساسيين نجح بهاء طاهر في تحقيقهما، الأول هـو أنه رغم أن القهر في بلدان العالم الثالث سـلطوي سياسـي، فإن جذوره يمكن أن تجد لها امتدادات في المكونات الأولـى للبشر، أبطال الراوية، في طفولتهم ونمـوهم السـيكولوجي وطبقتهم الاجتماعية، من هنا فهم بشـر حقيقيـون يحيـون أمامنا، ويعيشون تناقضاتهم الشخصية التي لاتنفصل أبدا عن تناقضات مجتمعهم، وعن تناقضات العالم الذين هم جزء منه، وإن كانوا الجزء الضعيف غير القادر على الفعل. بل إن بين بعض شخصيات الراوية بدوافعها المتعددة من يسـهم فـي صنع العالم القمئ، الذي يقهر البشر الحقيقيين الضعفاء.

أما العنصرالثاني، فهو أنه رغم عنوان الراوية الذي يشير إلى "الحب في المنفي" بوصـفه موضـوعا رئيسـيا للرواية، وهذا صحيح، فإن هذا الحب يبقـى إشـارة لكـل

إمكانات الحياة، وليس مجرد حب ذكر لأنثى. ورغم أن مـا يهدد هذا الحب، من العالم الخارجي، هـو هيمنـة النظـام العالمي الجديد، بما فيه أداة البطش إسرائيل وسندها الأساسي أمريكا، فإن الهم العربي هو الأساس وهو هم يعمق ليتصـل بالهم الإنساني العام الذي تعانيه الشخصيات الأخـرى فـي الراوية، من هنا نجح بهاء طاهر في الإمساك بجوهر أزماتنا العربية بوصفنا بشرا ونجح في تجسيدها فنيا.

نجح بهاء طاهر في تحقيق ذلك، قرر منذ البداية أن يواجه ذاته، ولا يأخذها بوصفها مسلمة مطلقة شفافة. قرر أن يبحث عن الحقيقة العميقة الكامنة بداخله، هو الراوي البطـل (بغض النظرعن المشابهات أو الاختلافات) مثلمـا قـرر أن يبحث عنها لدى البشر الآخرين في كل الراوية، سواء كانوا ذوي أدوار مهمة في الراوية، أو أقل ذوي نوايـا طيبـة، أم ذوي نوايا شريرة.

تبدأ الراوية بتجسيد وظيفة اللغة في الكذب وإخفـاء الحقيقة، وتنتهي بالوصول إلى الحقيقة.. الحقيقة المطلقـة، هذه هي البداية:

كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزا وأبا ومطلقًا، لم يطرأ على بالي الحب، ولم أفعل شيئًا لأعبر عن اشتهائي..".

ولكني لما بدأت أشتهيها أصبحت ثرثارا، كنت أتحصن وراء جدار الكلمات لكي لا أفتضح، تتدافع كلماتي الفارغة حرارة ومسيلة ومتتابعة، مثل شرنقة دودة عراها جنون الغزل فلا تستطيع أن تكف" ."ص٥".

فيما بعد سنعرف أن وظيفة التزييف التي تمارسها اللغة، وأشكال التعبير الإنساني الأخرى، غيرالحقيقة، لأنها غير قادرة على أن تقول الحقيقة، هي عمق المشكلة الأساسية التي يعيشها أبطال الراوية الحقيقيون؛ الراوي، بريجيت، برنار، إبراهيم. في الفصل الأول يقدم لنا الكاتب مأزقه ومأزق بريجيت. منذ بداية الأحداث. أما مأزقه فهو ماثل في أن علاقة حب جميلة ربطته بزوجته منار وأنتجت طفلين. أصبحا الآن شابين، قد انتهت بالطلاق دون أن يدري السبب الحقيقي. وفي سياق الفصل نلاحظ الجهد الضخم الذي يبذله الراوي مع نفسه، لكي يتخلص من الزيف الذي يحيط به في عمله الذي لامعنى له، حيث يراسل صحيفته في القاهرة

التي لاتنشر رسائله أو تنشرها موجزة أو مزيفة، أو في فهم علاقته بمنار وسـر انتهائهـا: يحـاول طـوال الوقـت أن يكون"عادلاً.. لابد لأنها هي أيضا كانت تـدارى غضـباتك الصغيرة الخفية.. لم تكن المشكلة في تلك الزهور البريئة فما هي بالضبط؟ هل كان هناك خطأ منذ البداية؟ ماهو؟ كل مـا أذكره أني أحببتها ولأنها قالت لأنها تحبنى. أقصد لابد لأنها أحبتني فعلاً في وقت ما، وإلا فلم تزوجنا؟ "ص٩".

فيما بعد سيسـتطيع الـراوي أن يكتشـف – عبـر استبطانه الذاتي- السر..السر هو تناقضاته وهو وتناقضـاتها أيضا، وهي تناقضات نشأت عن الأوضاع الاجتماعية فـي عهد عبدالناصر وما بعده..مارس الجميع ازدواجية واضـحة تنفصل فيها الشعارات عن الممارسات. رفعـوا الشـعارات الاشتراكية، واشتروا المرسيدس والبيوت في جاردن سـيتى "ص٤٠" بدأ هو بذلك. فما كان عليها إلا أن تمـارس أيضـا تجارتها الصغيرة. وبعد وفاة عبدالناصـر، ظـل الـراوي مخلصا كأنه أرملة الفقيد، ورفض أن يداهن النظام الجديـد.. فأحيل إلى وظيفة مستشار لا يستشيره أحد. ثم أرسل إلى هذه المدينة الأوروبية التي لا يذكر اسمها، حيث بقي هنـاك

تعذبه غربته، وبعده عن أبنائه دون جدوى حقيقية. أما هـي" منار" فقد أضيرت مما لحق بزوجها في العمل وفي الـنفس. الحياة الزوجية لم تعد ممكنة، وكـان الانفصـال والـتقاص وأخيرا الحجاب والهداية من الله حسب تعبير الابن خالد.

يبقى الراوي في أزمته حتى تداهمه أحـداث غـزو إسرائيل للبنان سنة ١٩٨٢ والمذابح البشعة التي يجيد الكاتب وصفها بكل الوسائل ومنها الوثائق الحقية لشهود الأحـداث خاصة فيما يتعلق بمذبحة صابرا وشاتيلا، ويحاول الـراوي إزاء هذه الأحداث أن يكون حقيقيا..وأن يكون علـى قـدر المأساة التي يرتكبها البشر ضد بعضهم الـبعض، ولكـن لا جدوى في النهاية، حتى لو كنت تعيش أجمل لحظات الحـب مع الفاتنه برجيت.

نلتقى ببريجيت لأول مرة بالاسم "ص١٤" ثـم مـع نهاية الفصل الأول كانت تقوم بترجمة فورية فـي مـؤتمر صحفي، يروي فيه مضطهد شيلي وقـائع تعذيبـه..وحـين وصل إلى قمة التعذيب" فجأة توقفت بريجيت شيفر عـن ترجمتها السريعة اللاهثة.. فجأة ظلت تتطلع إلينا وقد اتسعت عيناها واستطال وجهها بينما راحت شفتاها ترتجفان.. ظلت

بريجيت تحدق فينا وهي تزم شفتيها، كانتا تنفرجان بـالرغم منها فتزمهما من جديد. لم تبك ولم يصدر عنها أي صوت.. فقط أخذت تتطلع إلينا بعينيها الزرقاوين الواسعتين.

كان مولر ينظر أيضا من الناحيـة الأخـرى مـن المنضدة فمد يده ووضعها على يدها المستندة إلى المنضدة غير أنها انتزعت تلك اليد بسرعة كأنها لدغت، وغمغمـت شيئًا لم أتبينه وهي تنهض وتبتعد في خطوات مسرعة، ثـم اختفت في ممر مواجه لنا "ص ١٨"

سنعرف فيما بعد أن اشتراك بريجيت النمساوية التي هربت من بلدتها الصغيرة هناك وجاءت إلى هنـا، كـان ورطة جديدة من تلك التي ورطها فيها الدكتور مولر صديق أبيها وعشيق أمها. وأن هذه الورطة كانت ضـد ماهربـت لتبحث عنه وتعيشه: أن تكون حقيقية، وأن يكون فعلها على قدر طاقتها على المواجهة.

وفي المؤتمر الذي لم يكن مؤتمرا كغيره كما يحاول عنوان الفصل أن يوهم، تكتشف أنها عادت لتكـون مزيفـة وكاذبة، لأنها ليس متاحا لها إلا أن تترجم وقائع التعـذيب.. فيما بعد تلتقي بالراوي وتحبه وتقدر فيه حاجته إلى الصدق

و الحقيقة، وتقدم له مبررات حاجتها، لقد أفقـدها المجتمـع العنصرى الأوروبي والدكتور مولر، مـن قبـل، طفلهـا، وحبيبها الأفريقي. ومنذ ذلك الحين قررت أن تهجـر هـذا المجتمع المزيف، وأن ترفض ما يفعله بها الآخـرون، بـل وكانت ترفض الحب أيضا حتى التقت بالراوي، فوجدا معـا لأول مرة إمكانية التوحد والابتعاد والاكتفاء بالحب.. ولكـن العالم لم يتركهما، جاء غزو لبنان،وجاء الأمير حامد.

مع الرأوي وبريجبت يلتقي برنارد الصحفي اليسـارى ابـن المدينة، وإبراهيم الصحفي المصري الشيوعي، الذي جاء من بيروت في زيارة للمدينة، يلتقيان في الأزمة نفسها، رفـض الزيف والبحث عن الحقيقة، يبدو برنارد في البداية مستسلما موقنًا أنه لاجدوى من فعل شئ من أجـل تحقيـق الوظيفـة الأولى للصحافة؛ قول الحقيقة، لكنه حينما تتصاعد الأحداث في لبنان لا يستطيع أن يظل صامتًا فينطلق قلمه حادا لادغًا ضد استخدام إسرائيل للأسلحة المحرمة، وهو يعـرف مـا سوف يجره عليه هذا الموقف من ويلات في بلد يهيمن عليها دافيديان نصير إسرائيل الأكبر.أما إبراهيم الذي يبدو أنه لـم يفقد حماسه للعمل السياسي، والذي قرر منذ بدايـة تعرفنـا

عليه أنه لا ينبغي إخفاء شئ بعد سن الخمسين، فهو يواصل طريقه في بيروت مع المنظمات الفلسطينية حتى يلقى حتفـه - على أقوى الاحتمالات – مع شهداء الغزو في بيروت.

ومع هؤلاء يشترك آخرون في ذات الأزمة من بعيد وبدرجات متفاوته، هناك والد برجيبت المحامي الناجح الذي قرر ألا يختار إلا القضايا الخاسرة، قضايا الفقراء، وزوجها السابق ألبرت الذي ظل يحلـم بالشـعر ومواجهـة نظـام "ماسياس" في فيينا السوداء، ولكن عنصرية البشر في النمسا وأنانية الدكتور مولر، دفعت به إلى التخلي عـن أحلامـه ومبادئه، بعد أن فقد بريجيت وجنينها. ويوسف "المصـري" زوج إيلين ورئيس طباخيها، طالب الإعلام الذي هرب مـن حكم بالسجن لهتافه ضد السادات في مصر، والذي يحلم بأن يعود صحفيا، يمهد له الأمير حامد هذا الحلم، ولكـن لكـي يوقعه، ويقوع به آخرين في شراك شبكة لايعرف متاهاتهـا إلا النظام العالمي الجديد.

في هذه الأزمة ـ أزمة البحث عن الحقيقة ـ تسهم عوامل عديدة ينجح الكاتب في رصدها بعناية ودقة ووعـي، تمتد من الطفولة وتصل إلى أسطورة الشخصـية: حلمهـا

وتناقضاتها معا. غير أن القانون الذي يبدو حاكما للأزمة هو أنها قد صارت أقوى من أن تواجه. أقوى مـن كـل نبـل، وحتى إذا ما قررت أن تتجنب المواجهة، فإنها مفروضـة عليك، ولن يتركك الأشرار حتى تفر فرارا نهائيا وتستسلم.

كان الراوي وبريجيت قد قـررا، حـين تحابـا، أن ينفصلا عن العالم، وأن يعيشا تجربة حبهما المثيرة الرائعة، غير أن غزو بيروت، وإن قربهما من بعضهما في البدايـة، فإنه عاد ليفرقهما خاصة بعد مذبحة صابرا وشـتيلا التـي اعتبرتها بريجيت قتلاً لكل أطفال العالم. واعتبرها إليهـودي الأمريكي إعلانًا واضحا من إسرائيل للعرب أن يستسـلموا وألا يحاولوا فعل أي شئ، لأنها قادرة على أن تملأ أي مكان بمثل هذه الجثث.

كان قتل إسرائيل لكل أطفال العالم قتلاً جديدا لطفـل بريجيـت - أسـطورتها الخاصـة - بأيـدي العنصـرية الأوروبية. وأسهم الراوي في قتل حلمها بطفل جديد، فكانت بداية النهاية.

مع الأمير حامد تكتمل الحلقة وتغلـق. هـو أميـر خليجى ثري بالطبع يقدم نفسه باعتباره تقدميا وقوميا يسـعى

لكي ينضم إليه الراوي لإصدار صحيفة عربية " صـغيرة" تضم كل الأقلام التقدمية والقومية. يتشكك الراوي في نواياه، وعبر البحث يكتشف أنه لا يهدف فقط بصحيفته لأن يستولي على الحكم في بلاده، وإنما ينفذ مخططًا يشـترك فيـه مـع دافيديان، شريكه في تجارة الخيول، لصالح جهي لا نعرفهـا بالضبط، ولكنها على كل حال متتنفذه في كـل مكـان فـي العالم، بما فيه موطن الراوية وبما فيه مصـر أيضـا. لأن المسمار الأخير الذي يدق في نعش علاقة بريجيت والراوي "الذي يكتشف سر الأمير" يأتي بقرار مـن الأميـر. تفقـد بريجيت عملها، وينهي عمل الراوي في تلك المدينة، وحينما ترحل بريجيت ويقرر الراوي مواجهة الأمير، يرفض الأمير مقابلته، معلنا له أنه يضايف وأن عليه أن يرحل هو الآخر.

تنتهي الراوية بالرحيل، ترحـل بريجيـت ويرحـل إبراهيم ويرحل برنار إلى المخاطر، ويرحل الراوي علـى طريقته، "كان الصوت يأتي من بعيد: ..ياسيد.. ياسيد.. هل أنت بخير؟

لم أكن متعبا، كنت أنزلق في بحر هاديء، تحملنـي على ظهري موجة ناعمة وصوت ناي عذب، وقلت لنفسي: "هذه هي النهاية؟" ما أجملها! وكان الصوت يأتي من بعيد.

كان الصوت يكـرر: ياسـيد! ياسـيد! ولكنـه راح يخفت، وراح صوت الناي يعلو، وكانت الموجـة تحملنـي بعيدا.

تترجرج في بطء وتهدهـدني.. والنـاي يصـحبني بنغمته الشـجية الطويلـة إلـى السـلام و إلـى السـكينة (ص٢٤٨).

ليس مهما أن تكون النهاية هي الموت غرقًا، أم حلما يحقق ما أعلنه الراوي لبريجيت من قبـل (ص ٤٢) ولكـن المهم أنه السلام، و السكينة المطلقة على أنغام الناي "وبصفة خاصة الناي" لامفر من ذلك، ولا بديل أمام الجميع.

هكذا ينتهي الراوي البطل، والبشر النبلاء. ولكن هل يدعونا الكاتب لأن نفعل مثلهم؟ لا أعتقد.

أن ينجح الكاتب في تكثيف هذه الأزمة عبر تجلياتها البشرية المتعددة والمعقدة، وأن يقيم شبكة علاقات ثرية على هذا النحو بين البشر وذواتهم، وبين بعضهم والبعض الآخر،

بينه وبين أزماتهم وبين أراضيهم، أن يفعل كل ذلك في إطار نص شديد البساطة والوضوح، شديد القسوة والجرح، فإنه لا يمكن أن يكون دعوة إلى الاستسلام.

يعمد الكاتب إلى تحقيق كتابته الحقيقية عبـر لغتـه البسيطة التي تكاد أن تكون - رغم أنها فصحى- لغتنا فـي الحياة اليومية، ليس فقط في مفرداتها، أو في تركيب الجملة، وإنما أيضا في الانتقال من فقرة إلى فقرة، ومن سـرد إلـى حوار، ومن حوار إلى وصف إلى تداعٍ. إن التداعي الـذي يقوم بأهم الأدوات في الراوية؛ لأنه يقدم لنا جذورالأزمة في تاريخ كل شخصية وفي أسطورتها الخاصة، يأتي سلساً على نحوٍ غير مسبوق، تلقائياً وبسيطًا، وأكاد أقول: منطقيـا أو على الأدق واقعيا. لم يكن الكاتب يحتاج في الحقيقة، ولعلـه لايريد سوى أن يقول الحقيقة، ماحدث ومايحدث لكـل منـا الآن.

كذلك لم يحتج الكاتب إلى اللعب بالزمان والمكـان. عشنا في ذات المدينة طوال الوقت، ومررنا بالزمن المتتابع البسيط من أول القصة إلى آخرها، فيما عدا تقـويم واحـد وتأخير واحد، جاء لإحكام الحبكة، ومن أجل التشويق، فقط

بدأنا الراوية من منتصف القصة وقبل فورة الحب، ثم عـدنا فورا إلى البداية، وفي الفصل السابع، وبعد انتحـار خليـل حاوي، نكمل قصة الحب إلى منتهاها، عشنا هذا الزمن مـن داخله تماما. ومع ذلك فإن تنوع الضمائر من المـتكلم إلـى المخاطب في بعض الأحيان يعطي انطباعا بأن الراوية وإن كانت عن أحداث ١٩٨٢، إلا أنها كتبت بوعي اللحظة، بعـد مرور ثلاثة عشر عاما على هذه المأساة.

ففي عام ١٩٨٢ لم نكن - رغم الهزيمة - قد وصلنا إلى هذا اليأس التام، كنا قد حاربنا حربا حقيقية، واستشـهدنا شهادة حقيقية، الآن لم نعد قادرين حتى علـى أن نستشـهد. وهذا هو ما يحكم وعي البطل وموقعه فـي العـالم علـى الأرجح.

ولكن لأن الكاتب الذي أوجد الراوي البطل، وكـان أمينًا وصادقا، وحقيقيا معه، أراد أن يكون كذلك معنا أيضا، فإنه بذل كل هذا الجهد، للوصول إلى الحقيقة، ليقودنا نحـن أيضا عبر نفس الطريق، إلى أن نكون حقيقيين وصـادقين، ولن نفعل ذلك ما لم ندرك كامل الأزمة بعليتها المركبة، وأن نواجه في الطريق الصحيح، وقدر طاقتنا، كما كانت بريجيت

تريد أن تفعل، دون أن يفرض علينا الدكتور مولر أو الأمير حامد ما يخدم مصالحهما.

هذا هو درس بهاء طاهر.

صنع الله إبراهيم
قاتلة الذات وثيقة الإدانة

بعد ثماني سنوات من الانقطاع عن النشر (الروائي) يعود صنع الله إبراهيم إلى القارئ المصري برواية جديدة ومهمة بعنوان " ذات". وتنبع أهمية الراوية من قيمتها الفنية العالية والتي تتحقق عبر طريق خاص اشتقه الكاتب لنفسه منذ بداية حياته الفنية، وأخذ يرسخه بالتدرج والإصرار منذ "تلك الرائحة" (١٩٦٦) ثم "نجمة أغسطس" (١٩٧٤) و"اللجنة" (١٩٨١) "وبيروت بيروت" (١٩٨٤) وأخيرا " ذات"(١٩٩٢) (١)، التي تحقق أعلى درجات تجسيد هذا الطريق الفني الخاص، والذي تكمن – في صلبه – الوثيقة.

منذ "تلك الرائحة" يستطيع القارئ أن يلمح بسهولة ميلاً و اضحا لدى الكاتب للرصد والتسجيل لمفردات الحياة سواء الخاصة أو العامة، رغم أن الكاتب لايشير إلى نصوص بعينها تمثل وثائق ينقل عنها، ولكن هذه النصوص واضحة الوجود، أو كامنة بوصفها مرجعا لاشك فيه، وهو أحداث تلك الفترة وممارستها. ومع" نجمة أغسطس" بدأنا

نجد استشهادات بنصوص بعينها، سواء كانت تحقيقات صحفية عن السد العالي، أم رسائل مايكل أنجلو وأشعاره، تستخدم بوصفها ذاكرة خلفية. وفي حين تراجعت "اللجنة" إلى منهج الرصد الحيادي أو التسجيلي لمشاهد الحياة وأحداثها، نجد "بيروت بيروت" تشد خيط الوثيقة إلى درجة أعلى لتزاوج بين السرد (القصصي) والتسجيل عبر سيناريو فيلم تسجيلي عن حرب بيروت الأهلية، وذلك في معظم الراوية. أما "ذات" فإنها - منذ البداية - تعلن أنها تبنت منهج "الوثيقة" تبنيا تاما، حيث أخلصت لهذه الوثيقة فصلاً مستقلاً يتبادل التوالي مع فصل للسرد القصصي، بالإضافة إلى تدخل (وثيقي) واضح في فصول السرد القصصي ذاتها، والأهم من ذلك هو أن "الوثيقة" في "ذات" أكثر وثائقية من كل الوثائق التي سبق أن وجدناها في الراويات السابقة، لأنها تتمثل في مصدر واضح لا (ذاتية) فيه ولا إبداع كما هو الحال في السيناريو أو المذكرات أوالتحقيقات الصحفية. نحن هنا إزاء أخبار تُنقل عن الصحف نقلاً مباشرا لاتدخل فيه، اللهم إلا منهج ترتيبها في نسق خاص.

وإزاء هذا الإصرار على هذا المنهج، وعلى تصعيد استخدامه، لا يصبح أمام الناقد سوى الاستسلام إلـى كونـه (المنهج) ملمحا أصيلاً من ملامح الإبـداع عنـد صـنع الله إبراهيم، وأنه (ثانيا) يحتاج إلى فهم وتفسير في ظل رؤيـة الكاتب من ناحية ولغته من ناحية أخرى، وفي ظـل علاقـة الكاتب وكتابته بشروط الكتابة التي يعيشها والتي يبدو جليـا أنها مرتبطة أوثق الارتباط بذات المنهج، أي الوثيقة.

***

تبدأ الوثيقة في رواية "ذات" من عنوان الكتاب. فرغم أن مضـمون كلمـة العنـوان يبـدو نقيضـا للوثائقيـة أو للموضوعية، باعتبار أن الـذات تشـير إلـى نـوع مـن الخصوصية، يوهم بأننا إزاء عمل سوف يـدخل بنـا فـي منحيات التحليل النفسي والمشكلات الخاصة بهـذه الـذات، رغم ذلك، فإن الصيغة الصرفية للاسـم، وعلاقتـه ببقيـة مفردات الغلاف، تشكك في هذا الاتجاه في التفكيـر. فـذات اسم نكرة، بدون(ال) التعريف، ومن ثم فإنهـا ليسـت ذاتـًا خاصا بعينها، وإنما هي ذات ما، مما يعنـي نوعـا مـن العمومية أي الخروج عن الخصوصية. وهذه الـذات (كمـا

تصورها محي الدين اللباد مصمم الغلاف) هي ذات مصمتة، خالية من الملامح سوى الحجاب (والعقال) وروج الشفايف، وهي عامة تشير إلـى بعـض الخصـائص العامـة جـدا للشخصية. وبالإضافة إلى هذه الذات التي يحتل اسمها الذي يتخذ شكل ورقة التسعير الملصقة على السلع، فـي أعلـى الغلاف، وصورتها أسفله، نجد وسط الغلاف مجموعة مـن أغلفة المعلبات التي تشير إلى عدد من السلع الاسـتهلاكية، فوق مائدة فرشت بأوراق الصحف، وهي جميعـا عناصـر موضوعية، خارج الذات، وهي تشغل الحيـز الأكبـر مـن اللوحة، بحيث يمكن القول بأنها تحتل جزءا كبيرا من هـذه الذات لتصبح الذات - عند استيعاب الغـلاف- هـي هـذا الصراع بين المعلومات (بالمعنى) الواسع للمعلومـة التـي تعطيها العلامات، أو ما أسميه بمحتوى العناصـر الشـكلية المكون للغلاف، صراع بين الخصوصية والعمومية (التـي تشير إلى الوثائقية) يبدو الانتصار فيه للشق الثاني.

وقبل أن تبدأ صفحات الرواية نجد الكاتب يقدم شكرا واجبا لعدد من المحامين "لما تكرموا به من نصح وإرشـاد" بما يعني أن هناك – في الداخل- ما استدعى اللجوء إلـى

نصيحة المحامين، حتى لايقع المؤلف (والناشر بالطبع) تحت طائلة القانون. ويسارع الناشر نفسه بتوضيح – في الصفحة التالية - لهذا المحظور، حين يؤكد أن الوقائع الـواردة فـي بعض فصول هذه الراوية منقولة عن الصـحف المصـرية، القومية منها والمعارضة، ولم يقصد بإعادة نشـرها تأكيـد صحتها أوالمساس بمن تناولتهم، وإنما قصد به المؤلـف أن يعكس الجو الإعلامي العام الذي أحاط بمصائر شخصـياته وأثر فيهم. وهو تأكيد ذو طابع قانوني (بإرشاد المحـامين) يحمي المؤلف والناشر في حالة التقاضي ولكنه - مع الشكر الواجب – يبث إلى القارئ رسالة بأن في الـداخل أمـورا لاتتصل بـ " الذات"، وإنما بالعام وربما بما هو أخطر.

في الداخل، نجد الكاتب قد قسم روايته إلـى تسـعة عشر فصلاً، عشر منها سرد قصصي، وتسع تنقل أخبـارا من الصحف المصرية: في الفصول العشر السـردية تقـدم الراوية "حكايات" فتاة مصرية عادية تعيش مراحل الانتقـال الرئاسي الثلاث، من عبد الناصر إلى السادات، ومنه إلـى مبارك. وهي في هذه الأثناء تكف عن الدراسة لكي تتزوج، ثم تضطر للعمل في أرشيف صحيفة فتجمع في حكاياتها بين

مصادر ثلاثة: العلاقة الزوجية (مع عبد المجيد ثم البنتين الولد) وعلاقات الجوار (وخاصة مع الشنقيطي وسميحة) وعلاقات العمل (وخاصة مع همت ومنير).

ولقد استخدمنا مصطلح حكايات، لأن هذه الحكايات تشغل القسم الأعظم بالفعل من حياة (ذات) وبالتالي من الراوية. وهي حكايات لاتنتظم في خيط درامي بالمعنى المألوف للدراما: بداية وعقدة ونهاية، وإنما هي حكايات تستسلم لما يجري خارج حياة ذات الشخصية، ويؤثر عليها تأثيرا كليا وحاسما، إلى حد أنها هي وزوجها ومختلف الشخصيات تفقد - هي أيضا- أي خيط أو نسق يميزها كل لحظة. ذلك أن الضغط الخارجي يتسلل إلى العمارة التي تقيم فيها ذات، ومن ثم إلى داخل الشقة، وكذلك إلى موقع العمل. فالمقاولون والسماسرة والعائدون من الكويت والمومسات.. الجميع ينخرطون في مسيرة "الهدم والبناء" لتجديد شققهم وإضافة الجديد من الأثاث والأجهزة عاما بعد آخر، وهي مسيرة لابد أن تطال جميع السكان. وإلا كانت المقاطعة نصيبهم، كما حدث طوال الوقت بين (ذات) وزملائها في العمل، لأنها رغم كل جهودها ظلت غير قادرة

على أن تنتهي- تماما- إلى هذه المسيرة، فهـي مازالـت تحب عبد الناصر، وإن كان قد كف عن زيارتها، منذ فتـرة طويلة، ومازالت تحمل بعض القيم والمثل العليا الكامنة، التي تشغل تحت تأثير هِمت زميلتها في العمل، فتظل عدة أشـهر تتابع الشكوى التي قدمتها ضد الشركة التي زيفـت تـاريخ صلاحية علبة الزيتون الفاسدة.. دون جدوى فـي النهايـة.. ولعل البعد (الخاص) الأساسي الذي يشـغل الراويـة، هـو العلاقات الجنسـية العاديـة والشـاذة التـي تنتشـر بـين الشخصيات، وخاصة شخصـيات الـزوجين (ذات وعبـد المجيد/والشنقيطي وسميحة) حسب تطـور العلاقـات بـين الأسرتين وهي علاقات تداخلت فيهـا الجيـرة والمشـاركة (الرأسمالية) والصداقة والمنافسة.. الخ. وفيمـا عـدا هـذا الملمح، لا نستطيع أن نجد في "ذات" ذاتًا حقيقيـة؛ فهـي امرأة عادية تماما، لا تعيش ذاتيتها، وحين تحاول أن تعيشها – دون وعي- تواجه بضغوط الخارج فـي العمـل وفـي المنزل؛ فتضطر إلى التخلي عن هذه المحاولة لكي تـتقاص ذاتها رويدا رويدا، لاتجد لنفسها مفرًا أو مهربا، في النهايـة مثل بقية الشخصيات إلا " المبكى: المرحاض" (ص ٣٥٢).

ورغم الإشارات المتعددة الواردة في فصول الســرد القصصي إلى العوامل التي تفعل بذات مــا رصــدناه الا أن الفصول التسعة الوثائقية، هي التي تتكفل أساسا برصد هــذه العوامل، والمتمثلة في أخبار الفساد الوبــائي المنتشــر فــي أجهزة الحكم على كافة مستوياتها، وفي البنوك و المؤسسات الاستثمارية،وعبر أخبار الحوادث الكبيرة والصغيرة ونهــب الأموال وتهريبها، وتهريــب الســلع الفاســدة والرشــاوى والسرقات..الخ. وكما سبق القول، فإن هذه الفصول تعتمــد على النقل الدقيق من الصحف وأغلبها صــحف قوميــة أو حكومية، دون تدخل من المؤلف إلا في الترتيب الذي يتــيح للقارئ فرصة المقارنة- سواء بطريــق مباشــر أو غيــر مباشر- التي تكشف التناقضات بين التصــريحات المختلفــة للمسئولين أو للمسئول الواحد، أو فرصة متابعة تطور حدث معين من بدايته إلى نهايته.

كما حدث بشأن شركات توظيف الأموال (على سبيل المثال) كما تكشف في النهاية آليات تزييــف الــوعي التــي تمارسها أجهزة الإعلام بقصد أو بدون قصد، وهو التزييف الذي نجد أثره المباشر في الفصول السردية على حياة ذات.

وينجح تدخل المؤلف في ترتيب الأخبـار. وعبـر (القـص واللازق) في أن يخلق وحدات درامية كاملة، لايجد القـارئ أمامها فرصة للملل (كما يمكن أن يحدث في"بيروت بيروت" مثلاً)، لأن التوتر الناتج عن فداحة الأحداث، المشار إليهـا (وهي فداحة تصل إلى حد الانهيار الكامـل للـوطن كلـه) والتناقضات الواضحة والتخبط في الممارسـات الرسـمية، وتداخل الأحداث كل هذه الآليات تنتج إثارة شديدة لاهتمـام القارئ، بحيث إنه مع نهاية الفصل التوثيقي يجد نفسه فـي حاجة إلى الحوار مع السرد القصصي. إما لكي يسـتريح مع التوتر، أو ليعرف كيف يمكن أن يعيش الإنسان (ذات).

في ظل هذه الكوارث، وفي الوقت الذي يغيب فيـه الراوي أو المؤلف عن الفصـول التوثيقيـة، نجـده- علـى العكس- شديد الحضور في الفصول السردية، فهو راوٍ شديد العلم (وليس فقط عليما) بكل شئ من البداية إلى النهاية، فهو يبدأ الراوية قائلاً " نستطيع أن نبدأ قصة ذات مـن البدايـة الطبيعية، أي من اللحظة التي انزلقت فيها إلى عالمنا ملوثـة بالدماء، وما تلا ذلك من أول صدمة تعرضت لهـا، عنـدما رفعت في الهواء، وقلبت رأسا على عقب، ثم صفعت علـى

إٍليتها (التي لم تكن تتنبئ أبدا بما بلغته بعد ذلك من حجـم، من جراء كثرة الجلوس على المرحاض). لكن بداية كهذه لن يرحب بها النقاد، لأن الطريق المستقيم، في الأدب والأخلاق على السواء، لايؤدي إلى شئ ذي بال، ولن يتمخض عنه في حالتنا هذه سوى إضاعة وقت كل من القارئ والكاتب، وهو الوقت الذي بيستطيعان استغلاله مع التليفزيون، على سـبيل المثال، من موقعين مختلفين..(ص٩).

فالراوي هنا، وهذا مثال واضح لمجمل آليات السرد في هذه الفصول، لا يكتفي بأن يرينا أنه يعرف كل شئ عن حياة (ذات) من لحظة ميلادها، حتى اللحظة الراهنة، وإنمـا يعرف بالتفاصيل ما ستؤول إليه حياتها بعد لحظـة البدايـة هذه. وهو بالإضافة إلى ذلك راوٍ غير محايد وإنمـا يضـع نفسه موضع المتهكم الساخر- بمرارة - مـن الشخصـيات وسلوكها وهو أيضا- كما كان دائما- راوٍ "أبيح" لا يتـورع عن استخدام الألفاظ الإباحية المرتبطة بالأعضاء الجنسية أو المواصفات الاجتماعية،المتفق على عدم المساس بها.

ومثل هذا الراوي، بسيادة وجهة نظره التي لاتعطي لذات ذاتيتها،وإنما تسيرها سيرا عشوائيا،هي وغيرهـا مـن

الشخصيات، وتدخلاته الساخرة الفكهة والتناقضات التي يلمسها في حياة الشخصيات - على مستوياتها المختلفة- يقدم للقارئ تعويضا مرضيا عن غياب الحبكة من ناحية، ويقدم نموذجا مختلفًا من الكتابة يبدو - في الظاهر- كما لو كان نقيضا للمنهج الوثائقي المتمثل في الفصول الأخرى من الرواية، كما يبدو نقيضا لمنهج الرصد الحيادى في الكتابة الذي تميز به صنع الله - وبعض كُتاب جيله - في الروايات السابقة.

إن المتأمل في روايات صنع الله السابقة، لايستطيع أن يستسلم لسيادة المنهج الوثائقي الحيادي في الكتابة، ولابد أن يدرك أن الرؤية المعقدة، متعددة الأصوات، قد فرضت نفسها – منذ البداية- رغم الحياد الظاهر، عبر السخرية والتهكم بصفة أساسية في "تلك الرائحة"، و"اللجنة"، كانت اللغة التهكمية سمة بارزة وواضحة، وكانت قادرة على أن تحمل عدة أصوات في نفس اللحظة، حتى لو كان المتكلم شخصا واحدا، وعادة مايكون الراوي – كما هو الحال هناك، و إذا كان الراوي هناك يبدو غير عليم - على عكس ماهو الحال هنا، فإن الفجاجة التي صارت إليها الأمور في واقعنا-

فيما أتصور- قد فرضت على الكاتب هذا القدر من الإعلان عن نفسه فلم تعد الأمور تحتمل الأختفـاء خلـف الـدراما المصطنعة (والمعادل الموضوعي) طالما أن كل ما يحدث – في كل لحظة- هو أعنف وأشف من أي دراما صـناعية أو خيالية.

بهذا المعنى، فإن تدخل الراوي العليم، هو في الحقيقة نتيجة طبيعية لتطور الوثيقة وارتباطها بـالمرجع الخـارجي الذي تشير إليه، أي تطور المجتمع، فكأننا نستطيع القول أن هذا التدخل هو شكل وثائقي من أشـكال الكتابـة، فرضـه التطور الاجتماعي ومن ناحية أخرى فإن الوثيقة هي – على نحو ما – نص معاد قاهر لأن ثمة كاتبا آخر، أقدم منـا أو أعلى منا، قد كتبه وأملاه علينا، ونحن لا خيار لنـا فـي أن نستخدمه، لأنه وثيقة.

وفي الجذر اللغوي (وثق) مايـدعم هـذا المعنـى، فالوثيقة قيد مفروض عليك لاتستطيع الفكاك منه. ولعل هـذا التقييد، أو الحصار، كان هو الجذر العميق للكتابة الحياديـة التي انتهجها صنع الله وبعض كُتاب جيله (خاصة بهاء طاهر في قصصه القصيرة، وإبراهيم أصلان ومحمـد البسـاطي)

فكان الحياد والتوثيق كانا آلية الرؤية المحاصرة المقيدة (في الفترة الناصرية وما تلاها) (٢).

غير أن الكاتب المبدع، وإن كان موفقًا كما صار واضحا في نظرية الراوية الآن(٣) أن الراوية هي النوع الأدبي الأكثر ارتباطًا بالحياة وتغيرها، ومن ثم هو النوع الأكثر انفتاحا على الأنواع والأشكال الحياتية والفنية الأخرى، وأبرزها اللهجات واللغات المختلفة والوثائق بأشكالها المختلفة، فإنه يعرف الحدود التي يمكنه – في إطارها- استخدام الوثيقة والكيفيات التي تجعلها تحتفظ بصوتها الخاص، وفي ذات الوقت تخدم هدفه الفني ورؤيته الجمالية والفكرية. ومن هنا فهو يعمل جاهدا على ألا تبقى الوثيقة قيدا مفروضا عليه من الخارج، كما هو الحال في الحياة فيلجأ إلى مايسميه باختين، بالأسلبة عبر التدخل في الوثيقة وتوظيفها، كما فعل صنع الله بأخبار الصحف هنا.

وقد يبدو للبعض أن ثمة انفصالاً بين فصول الوثيقة وفصول السرد القصصي في الراوية. لكن تقديري أن مثل هذه الرؤية تستسلم للوهم الذي حرص الكاتب على تحقيقه حينما أحدث هذا الانفصال على صفحات الكتاب، في حين

أن التأمل الدقيق في بنية الرواية بصـفة عامـة، يمكـن أن يقودنا إلى أن الصراع الذي بدا واضحا منذ غلاف الكتـاب، قد استمر طوال الفصول، بين الخاص، والـذاتي، والعـام، والوثائقى، والتجاري أو الرأسمالي المزيف، فكأن الوثيقة هنا قد مثلت جانب العام التجاري المزيف الذي ينجح – في نهاية الراوية- في أن يقضي على خصوصية الذات الإنسانية فـي هذا الوطن، ومن ثم فإن الوثيقة قد صـارت وثيقـة قامعـة لشخصية ذات ممثلة كل المواطنين. هذا أمر خاص بأحداث الرواية ذاتها، أما إذا تجاوزنا هذا المتسوى إلى مسـتوى أعمق، استطعنا، من خلال تحليل آليات السرد، سـواء فـي الجانب الوثائقي أو الجانب القصصي أن نكتشف أن الكاتـب لايترك هذه الوثيقة، تمارس قميتها دون تدخل منه، فهـو – بتدخله المباشر عبر الراوي العليم المتهكم السـاخر، وغيـر المباشر في القص واللصق – يتهكم على الوثيقـة نفسـها، ويستطيع أن يجعل الوثيقة القامعة مقموعـة مـن قبلـه. أو بمعنى أدق يستطيع أن يحول الوثيقة القامعة إلى وثيقة إدانـة للسلطة إلى تملك هذه الوثيقة وتحكمها فنيا، وذلـك بقدرتـه

على أن يكشف الزيف الأيديولوجي في هذه الوثيقـة عبـر رصد التناقضات دون إعلانها.

وعلى هذا النحو يتطور تعامل صنع الله إبراهيم مع الوثيقة؛ فهو يكرس منهجه الأثير، ولكنه يعمل جاهدا علـى تطويره لكي يصبح أداته القوية فـي الصـراع الاجتمـاعي الدائر على أرض الوطن. فإذا كان الصراع اليوم قد صـار من الوضوح والحدة والخطورة بحيث يهدد كيـان الـوطن كاملاً، مما يستدعي أن يتدخل المؤلف بوضـوح معلنًـا، لا سخريته وتهكمه فحسب وإنما رفضه غيـر المباشـر لمـا يحدث، وتتحول الوثيقة بين يديه إلى وثيقة إدانـة، يتحـول الإعداء إلى شهود على أنفسهم، بما لايدع مجـالاً للشـك أو حتى للدفاع ويتحول الكاتب و القارئ إلى قاضٍ، لايحتاج إلا لمجرد سماع شهادة الأعداء ليحكم عليهم بالقتل.

"وردة".. رواية مناضلة

تحتل رواية "وردة" لصنع الله إبراهيم أهمية خاصة في تاريخ الراوية العربية المعاصرة من أكثر من زاوية. وهي جميعـا زوايا متداخلة ومترابطة، حيث تنطلق من درجـة النضـج الإنساني والفني الذي حققه الكاتب عبر رحلة مـن الحيـاة تجاوزت الستين، ورحلة من الفن تجاوزت الأربعين. هـذه الرحلة حققت لدى صنع الله قدرة فائقة على فهـم الحيـاة و البشر على الأصعدة المختلفة نفسـيا واجتماعيـا وسياسـيا، وبالإجمال إنسانيا، وهذا الفهم هو الذي أسس بعمـق نمـط العِلية الخاص الذي يبطن سلوك الشخصيات وبنية الراوية.

من هذه الزاوية فإن تجربة حركة النضال الـوطني العربي خلال العقود الستة الماضية، تجلت في هذه الروايـة بكل تعقيداتها وتركيبها وتناقضاتها، انتصاراتها وانكساراتها، فعبر تجربة "وردة" الفتاة العمانية التي عاشت فـي القـاهرة وبيروت ثم انتمت إلى ثورة ظفار فـي السـتينيات، نتـابع موجة الثورة التي اجتاحت العالم الثالث عامة والعالم العربي خاصة، وحققت انتصارات بدت حقيقية، ولكنها بعـد وقـت

كشفت عن محدوديتها وارتد الثوار عن مـواقعهم لصـالح الأعداء في الداخل والخارج، فيما عدا "وردة" التي تموت في ساحة المعركة تاركة وراءها مـذكرات، تنصـح بتسـليمها للراوي الذي يكتب روايته عن رحلـة البحـث عـن هـذه المذكرات، ومن ثم نشرها في الرواية.

وهنا تأتي زاوية أخرى لأهمية الراوية. فعبر هـذه المذكرات التي تتابع بالتفصيل حياة امـرأة مناضـلة بـأدق خصوصيتها، وتركيب الحياة القاسـية التـي عاشـتها مـع المناضلين من زملائها وأخيها في الصحراء لسنوات طويلة، يتجسد لنا اكتمال مشروع صنع الله إبراهيم الراوي الخاصة والطموح، والذي بدأه منذ "تلك الرائحة" بلمحات تسـجيلية قصيرة، ما لبثت أن تنامت في أعماله بعد ذلك، حتى وصلت إلى ذروتها في "وردة"، حيث تأتي الوثيقة في تواؤم تام مع الجانب القصصي الذي يقدم رحلة الراوي إلى عمان بحثًـا عن مذكرات وردة. هنا تنضج الدرامية الخاصة بكل نمـط من الكتابة، ويتلاحمان معا ليقدما نسيجا محكما وبنية درامية مكتملة ومفيدة للقارئ، محققة بذلك المعادلة الصـعبة "الفـن الثوري" ، الفن الحقيقي الذي يغوص في صـلب تناقضـات

الواقع بوسائله الفنية المرهفة دون أن يفقد الأسـاس المتـين الذي يدرك به العالم وهو الوعي الجمالي غير المنفصل عن الوعي السياسي. ومن هنا، فرغم القتامة والقسوة التي نعيشها مع "وردتنا" حتى موتها في الراوية، فنحن نخـرج دون أن نفقد الأمل، لأننا ننتظر "وعد" ابنة وردة التي التقت بالراوي رابطة خيطَي الراوية اللذين بدأت بهما، وتوازيا بعد ذلك ثم التقيا في النهاية..ومع "وعد" النهاية هذا تقدم لنـا الراويـة وعد المستقبل فنيا وسياسيا، فنيا بنموذج كتابة خاص متميز، نحن في أشد الحاجة إليه، وخاصة في لحظة تحقـق بشـائر الوعد السياسي والذي يتمثل بوضوح في " الانتفاضة" التـي فضحت الموات الشعبي. ووعدت بحياة جديدة،علنا نسـتطيع إنقاذها من أيدى من يريدون خنقها في المهد.

* **علاء الديب:**

زهر الليمون.. أسطورة واقعية

قد تبخل علينا الحياة - أحيانًا- بزهر الليمون الأبيض الجميل، وتغرقنا في الرمادى المعتم ولكن الفن الحقيقي، حتى وهو يصور هذا الرمادي، قادر على أن يمنحنا دائما زهر الليمون.

حينما يقرر النقاد وعلماء الجمال أن عصر الأسطورة قد انتهى، فإنهم يعنون أن الظروف الاجتماعية التي جعلت من الأسطورة نوعا أدبيا وفنيا سائدا وأساسيا، قد انتهت، وانتهت فيها سيادة الأسطورة بوصفها نوعا أدبيا، وليس معنى هذا انتهاء مبررات وجود الأسطورة في النفس البشرية عبر العصور والأماكن المختلفة، باعتبارها إحدى إمكانات بلورة مناطق معينة من الوعي واللاوعي في هذه النفس وصياغتها.

لقد كانت الأسطورة القديمة صياغة الإنسان البدائي لوعيه الكوني من أجل فهم العالم وتفسيره. ورغم أن هذا التفسير كان تفسيرا ميتافيزيقيا، إلا أن الأسطورة لم تنقطع

أبدا سواء في تشكيلها، أو في وظيفتها عن عالم هذا الإنسان البدائي اليومي والواقعي. وعلى هذا الأسـاس، فـإن تلـك الأسطورة تضمنت فلسفة الإنسان البدائي، فنـه وعلمـه أو سعيه من أجل المعرفة العلمية للكون.

و إذا كان العلم البشري قد استطاع عبـر تاريخـه الطويل أن ينفي كثيرا من التفسـيرات الميتافيزيقيـة التـي تضمنتها الأسطورة بشأن الإنسان وعالمه، فإن الكثيـر مـن القضايا بقي مستعصيا على التفسير العلمي المعاصـر، بـل يمكننا القول: إنه كلما تقدم العلم كلما زاد وعـي االإنسـان بوجود قضايا خاضعة للتفسير الميتافيزيقي، كما أن تطـور الإنسان نفسه عبر العصور يخلق مناطق جديدة تحتاج إلـى جهد علمي كبير لفهمها فهما علميا.

وهكذا يظل الإنسان يحيا جزءا من حياته باسـتمرار في نطاق الأسطورة التي لايقترب منها العلـم، وحتـى إذا اقترب منها وقدم لها فهمه وتفسيره، فإن انتشار هـذا الفهـم يحتاج إلى وقت حتى يصل إلـى كـل هـؤلاء المـؤمنين بالأسطورة، وحين يصل قد يقتنعون وقد لايقتنعون. ذلك أن تغلغل الأسطورة في تكوينهم قد يكون أعمق مـن قـدرتهم

العقلية على نفيها تماما بتأثير العالم. يصدق هذا على مختلف الأزمان والأماكن، ولكنه يزداد صدقًا فـي المنـاطق التـي تتداخل فيها أنماط الإنتاج والمستويات الحضارية المختلفـة بدرجة عالية، كما هو الحال في معظم بلدان العالم الثالـث، وربما بعض بلاد العالمين الأول و الثاني أيضا.

على هذ النحو وسعنا – فـي اسـتخدامنا – معنـى الأسطورة دون الخـروج علـى الإطـار العـام لتشـكيلها ووظيفتها. نفينًا عنها طابعها الميتافيزيقي الغالب بحيـث لـم تعد مغامرات كونية وأفعال إلهية أو أنصاف إلهية، أو بشـر مدعومين بقوى خارقة، وإنما أصبحت كامنة في داخل البشر وفي لمسـات علاقـاتهم البسـيطة وسـلوكياتهم اليوميـة وتصوراتهم وأحلامهم متضـمنة شـذرات مـن الإنجـاز الحضاري البشري القديم والحديث، الممتد عبر مخزون بالغ الثراء تهدره العلاقات السريعة والخالية من الإنسانية التـي يعيشها عصرنا.

إن هذه الأسطورة الحية المعيشـة- هـي الصـلب الأساسي لمادة الفن المعاصر، أو هكذا ينبغي أن تكون. وهي كانت وستظل مادة الفن، مع اختلافات واسـعة فـي زوايـا

النظر إليها؛ فبعض الفنانين يختار منها الفردي الموغل في الفردية، وبعضهم يراها بوصفها حركة جماعية للبشر تغلف سعيهم الدؤوب من أجل الحياة، ومن أجل جعلها، هي وأسطورتها، أفضل وأجمل. بعض الفنانين يتخذون من شذرات هذه الأسطورة الحية حجة يعودون بها إلى الماضي، وبعضهم يسعى لاكتشاف علاقة هذه الشذرات ببقية النسق الذي تنتمي إليه، أي نسق الإنسان المعاصر. البعض يتخذ منها وسيلة لتكريس القهر العميق، والآخرون يكتشفون فيها إمكانات التخاص من القهر، وصولاً إلى الفرح والسعادة. بعض الفنانين- إذن يرجعون الأسطورة إلى معناها القديم، وبعضهم يدرك وجودها ومغزاها المعاصر- وهؤلاء الأخيرون هم الفنانون الذين يدركون الأسطورة بوصفها واقعا، ولا يحولون الواقع إلى أسطورة يدركون أن الأسطورة هي بنت الواقع ونتاجه، وينبغي أن تُفهم هكذا وتُعالج هكذا، وليست حاكمة للواقع وأسره له، ومعيدة إياه إلى ماضٍ نميل نحن إليه، ولا نستطيع تحقيقه.

حين ينظر الفنان إلى أسطورة الواقع التي تشكل عالمه سواء أراد أو لم يرد- من زاوية معينة فإن هذه

الزاوية تحدد الشكل الذي يرى به هذه الأسطورة أو الأجزاء المعينة منها. ومن الطبيعي أن زاوية النظـر (أو الرؤيـة) تساهم في تشكيلها عوامل متعددة منها وضعه الطبقي (ومن ثم نوعية الأسطورة التي تشكل وعيه) ومنها ثقافته واطلاعه وحساسيته.. الخ. وثمة صراع دائم بين هذه العوامل، ينـتج منه اختيار لأسطورة مشكلة تتضمن أسطورة العالم الخارجي والرؤية الداخلية في النهاية.

خلاصة الأمر أن للأسطورة شكلها في الواقـع، وأن التعامل معها لابد أن يتضـمن الشـكل و المضـمون دون انفصال بينهما. وفي هذه الزاوية يمكننا أن نلمح اختلافـات كبيرة لدى أدبائنا المحدثين؛ فبعضهم – أو أكثرهم - قد وقع في هوة الانفصال بين مضمون الأسطورة وشكلها. أو بمعنى أدق خان مضمون الأسطورة الواقعية، حينما انتمـى إلـى شكل لا ينتمي إلى هذه الأسطورة، وإنما ينتمي إلى أسطورة أخرى، هي أسطورة أوربية، أفرزت شكلها – تلقائيا – سواء كان رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية. وقـد يكـون هـذا الانفصال هو أخطر مشاكل أدبنا الحديث، وربما المعاصـر أيضا.

إن هيكل وتوفيق الحكيم رغم تعاملهما مع الأسطورة المصرية إلا أنهما خانا شكلها حينما استعارا الشكل الأوربي وزاوية النظر الأوروبية. واقترب نجيب محفوظ والشرقاوي ويوسف إدريس من شكل الأسطورة المصرية أكثر ولكنهما جعلاها أكثر سطحية ولم يدركا عمقها بما يكفي. وربما كان يحيى حقي أكثرهم قربا من شكل تلك الأسطورة ومضمونها، لكنه لم يوفق في إدراك التناقض بينهـا وبـين الأسـطورة الغربية المسماة بالعلم فأقام بينهما – في النهاية صلحا تلفيقيا.

ولم يكـن جيـل السـتينيات يسـتطيع أن يتجاهـل الأسطورة المصرية؛ لأنه كان من صـلبها تمامـا ولكنـه حوصر في داخل همومه الفردية ومنع من الاتصال الحقيقي بهذه الأسطورة وضلله البعض بأوهام الحداثـة وأمـراض العصر، فوقع أسير التناقض بين انغماسه فـي الأسـطورة المصرية الحقيقية وأوهام الأسطورة الحداثية الأوروبية (من حيث الشكل وبعض زوايا النظر).

والآن يبدو لي أن هذا كله ينكشف جليا أمام أبناء هذا الجيل الذي يشكل صلب إبداعنا المعاصر مع الكتاب الـذين جاءوا بعده. تنكشف كل هذه التتناقضات دون إعـلان ودون

تنظير، وأخذ هؤلاء جميعا يمارسون- كلٌ على حده وبمنهجه الخاص - البحث عن طريق الخروج مـن هـذا المـأزق. وبعضهم – بالفعل- قد اكتشف طريقًا حقيقيا كما أشرت فـي دراسة سابقة بعنوان نحو أسـطورة واقعيـة فـي الروايـة المصرية لأعمال جميل عطية إبراهيم وبهاء طاهر وإبراهيم عبد المجيد، ويمكننا أن نضيف إلـيهم صـنع الله إبـراهيم، وإبراهيم أصلان، ومحمد البسـاطي، وجمـال الغيطـاني، وإسماعيل العادلي، واليوم يأتي علاء الديب ليضع علامـات واضحة على طريق خاص في هذا الاتجاه.

***

" زهر الليمون" هي أسطورة عـلاء الـديب التـي صدرت أخيرا(١). "زهر الليمون" هو اسم الراويـة وهـو صاب الأسطورة، أو هو الأسطورة ذاتها. الأسطورة التـي تغلف العمل كله رغم لأنها لا تحتل فـي صـفحاته سـوى سطور قليلة في الجزء الأخير. وبالتحديد بدءا مـن الثلـث الأخير (الفقرة١٧). وتأتي في سياق ذهابه لزيارة بيتهم القديم الذي لم يعد بيته.

"لم يكن السور الذي يحيط ببيتهم قد اكتمل بعد. أرض فراغ وحقولٌ صغيرة تحيط به من كل جانب.

في الناحية الشرقية سكنت عائلة "أم رضا" في عشه مصنوعة من الصفيح و الطين مقامة تحت شـجرة ليمـون كبيرة. شجرة فارهة ضخمة كثيفة الأوراق، صحيحة كثيـرة الأزهار والثمر. كانت أم رضا تعيش من بيع ثمارها وبيض الدجاج، وأشياء أخرى كثيرة تقضيها أو تبيعهـا لأصـحاب البيوت المجاورة.

تعيش في قطعة الأرض هذه، كأنها ملكـة، مالكـة، تحت شجرة الليمون الفارشة. على مـدار السـنة، تتـداخل خضرة الأوراق اللامعة، مع الزهر الأبيض الناصـع مـع صفرة الليمون المفرحة عندما ينضج على الشجر. كانت "أم رضا" تصنع في قطعة الأرض الفراغ هذه، تحـت شـجرة الليمون، بهجة ونظافة لا تشوبها شـائبة (ص ١٠٢- ١٠٣) من الرواية.

" تبدأ الرحلة وتنتهي عند شجرة الليمون.

كانت هي العلامة والراية، بيتهم كـان هـو البيـت المجاور لشجرة الليمون. كانت هي العنوان.

أريجها صافٍ، يسافر فوق خضرة الحقول.

عندما اقترب من عشة أم رضا.. قامت المرأة مـن أمام النار التي أوقدتها،وحملت لهما حبات ليمـون خضـراء نضرة ذكية الرائحة. كانت الأرض أمامها مفروشـة بزهـر الليمون المتساقط، أبيض، أصفر القلب، مهدر، وهي تـدوس عليها بأقدامها الحافية الكبيرة. أما على الأغصـان فكانـت الأزهار قوية بيضاء نضرة كأنها تاج فوق الخضرة.

مال يجمع بعض الازهار المتساقطة وتمنـى بينـه وبين نفسه ألا يزرع أبوه شجرة ليمون فـي الحديقـة" (ص ١٤٠-١٤٢).

كان هذا في الماضي الذي يتـذكره الآن.أمـا فـي الحاضر، فقد بحث عن شجرة الليمون فلم ير سوى أطـراف منها بعيدة، تظهر خلف البيت بين العمارات.

" هل يريد طارق أن يسـمع حديثـه عـن شـجرة الليمون، عن زهرها الأبيض المتساقط على الأرض!

هل يستطيع أن يتحدث معه في ضوضـاء الشـارع المتزايدة عن سر تلك العلاقة بينه وبين الزهرة البيضاء!

سيحسب هذا رومانتيكية عرجاء".ص ١٣٨ وراجع أيضا (ص ١١١) والآن (لا أحد يحتاج إليه، ليس له ضرورة. لاهنا ولاهناك. تساقط وتساقطت أيامه، كما يتساقط زهرة الليمون، بلا نبل ولا أريج" ص ١٤٧.

لقد أطلت في نقل هذه السطور التي وردت فيها إشارات مختلفة لزهر الليمون ببعض التصرف في الترتيب، لكي أظهر سيطرة هذه الصورة أو الأسطورة على بناء الرواية من الماضي إلى الحاضر أو من الحاضر إلى الماضي كما سنشير فيما بعد. ومن المهم أن نلاحظ فيما ميز من إشارات الراوي. إن تصوير زهر الليمون تصوير تناقضي أو جدلي بمعنى أدق، فهو يدرك جمال الزهر على الشجر في نفس اللحظة التي يدرك فيها تساقطها وذبولها على الأرض، حتى ليتمنى ألا يزرع أبوه شجر ليمون آخر. في نفس الوقت الذي يموت فيها حبا يدرك إمكانات تساقطها وذبولها، بحيث لا يصبح الماضي، الذي يرمز إليه زهر الليمون حلما أحاديا جميلاً، ولايصبح سقوطه (مثل سقوط البطل ووحدته في الحاضر) حنينًا إلى ماضٍ جميلٍ يرغب في العودة إليه.

صحيح أن زهر الليمون رمز واضح إلى الماضـي بكل جماله وقيمه وبهائه، ولكن هذا الماضي نفسه لا يخلـو من تناقض، وليس خاليا من تناقضات الحياة الطبيعية.. كانت له أيضا مشاكله. و إذا تأملنا الجزء الأخير مـن الروايـة أيضا، لاحظنا رمزا فرعيا يدعم هذا الرمز- الأسـطورة – الأساسي، وأقصد رمز" كولونيا الليمون" التـي تحبهـا أمـه والتي اعتاد أن يقدمها لها في كل زيارة يقوم بها إليها.

إن هذا الرمز الثانوى يؤكد انتماء (زهرة وكولونيـاه ورائحته) إلى الماضي، ولكن هذا الماضي ليس جميلاً فقط، بل أيضا مكروه أو على الأقل غير محتمل؛ فالأم التي يقـدم لها الكولونيا لم يبق لها إلا أن تعيش على السـرير منتظـرة الموت، والمحيطون بها ينتظرون موتها أكثر، وعبد الخـالق نفسه لا يعارض ذلك، بل هو ذاته يهرب منها يقول (بعيـدة هي. لايستطيع أن يقدم لها شيئًا. ولايقدر على الانسـحاب) (ص ١١٥). ولكنه ينسحب.

***

على هذا النحو تتشكل الأسطورة " زهر الليمون" في الرواية، أسطورة تناقضية يحبها عبد الخالق المسيري، ولكنه

لايستطيع أن يستعيدها، كما أنه لا يقدر على الانسحاب. هي إذن الموازي الرمزي للحياة التي يسعى عبد الخالق لاستعادتها دون جدوى فهو لا يستطيع. وربما لا يريد أيضا.

ولكننا نحن نشعر بهذه الحياة ونتمثلها ونحياها مع سطور الرواية التي تتمتع بهذه الخاصية دون كثير غيرها من رواياتنا المعاصرة. خاصية تجسيد الحياة وإحيائها وإعطائها للقارئ، رغم أنف البطل، ورغم موت هذه الحياة لديه.

إن هذه الخاصية المميزة لهذه الرواية، نابعة من عدة عناصر داخلها. أولها أن الرواية ليست رواية ترجمة ذاتية. فالبطل لايتحدث بضمير الأنا، هناك البطل وهناك الراوي. وهذا يسمح بمسافة واسعة بين البطل وبين الراوي/ الكاتب، الذي يتمتع، دون أن يبدو له أي أثر في الرواية، بالقدرة على كشف تناقضات البطل الداخلية، وتناقضات البطل مع الحياة، وتناقضات الحياة ذاتها. أي أن الراوي/ الكاتب يتمتع بقدرة شمولية في رصد الحياة مازالت تنقصنا في كثير من رواياتنا المعاصرة التي تقع في إطار الرؤية التجزيئية المشيئة.

أما العامل الثاني فهو قدرة الكاتب علـى التجسـيد، فرغم أن اللغة في الراوية لاتستخدم إلا المفردات المعتـادة، وليست لغة سحرية موشاة بالجناس المتعمد كما يفعل بعـض كتابنا، فإنها قادرة على أن تعطيك الحياة في يديك، أن تملأك إحساسا بها، قد يكون الشئ فراغًا أو ملأً، فتملؤك إحساسـا بهذا الفراغ أو المال، فتبقي على أحساسـك حيـا، ويقظًـا، ولاتصل بك إلى الأفكار ولا تتعامل مع المجردات، ولكنهـا تجعلك أنت تصل إلى هذه المجردات، كما نفعل نحن الآن.

وفي تقديري – أن هذه الخاصـية ليسـت أسـلوبية فحسب، ولكنها خاصية نابعة من رؤية تحـب الحيـاة حبـا حقيقيا، وما كانت تتوفر لولا توفر خاصية الإدراك الشمولي التي أشرنا إليها في الفقرة السابقة، وكلتاهما: حـب الحيـاة والشمولية، صفتان تتمتع بهما هذه الراوية أكثر من أي مـن كتابات علاء الديب السابقة.

***

لقد بدأ علاء الديب الكتابة منذ نحو ثلاثـين عامـا، ونشر مجموعتين تتضمن كل منهما روايات قصيرة وقصصا قصيرة، هما "القاهرة" التي صدرت عن روز اليوسف سـنة

١٩٦٤، "وصباح الجمعة" الصادرة عن نفس الدار سنة ١٩٧٤.

ورغم كثير من العناصر المشتركة بين هاتين المجموعتين وهذه الرواية، والتي تتمثل في خاصية البعد عن الترجمة الذاتية، والتركيز على عالم الهامشيين المقهورين، بل حتى في وجود بعض الشخصيات كما هو الحال في قصة (قارئ الكف)، حيث نجد (أنورافندي المسيري) الذي يحمل بعض ملامح عبد الخالق المسيرى! أقول أنه رغم ذلك، فإن هناك فارقًا مهما بين تلك الأعمال والرواية الجديدة، يمكن أن يلخصه النص التالي في رواية الحصان الأجوف: (تفاصيل بلا كل.. وواقع بلا حياة.. حتى الأشياء ترفضني.. والليل أمامي بلا نهاية) صباح الجمعة (ص ٣٢) فرغم أن الواقع عند عبد الخالق المسيري أيضا بلا حياة (بالنسبة له) وأن الأشياء ترفضه، وأن الليل أمامه بلا نهاية، إلا أن منطق الكاتب ورؤيته – هنا – يرفضان أن تكون التفاصيل بلا كل. لدينا هنا رؤية كلية وشمولية واضحة تجعلنا ندرك ما لا يدركه البطل أو مايحس به ولايقدر على قوله أو ممارسته.

إن هذا الفارق بين كتابات علاء القديمة والرواية، هو الفارق بين الرؤية المحاصرة الجزئية التي سادت كتابات الستينيات بصفة عامة، وبين الوعي الجديد الذي حل بهؤلاء الكتاب في الآونة الأخيرة (راجع دراستنا عن الاتجاهات الجديدة في القصص المصري المعاصر).

ومع ذلك فإن علاء الديب، وبخاصة في هذه الراوية، يمثل صوتًا متفردا عن كتاب الستينيات لسبب محدد هو اختلاف طبيعة العمل في هذه الرواية بالإضافة إلى مثول الأسطورة حية معيشة.

إن عبد الخالق المسيري في هذه الرواية ليس بطلاً ضد كما هو في الرواية العربية المعاصرة أو معظمها. وإنما هو بطل إشكالي ، والفارق الأساسي بين البطل الضد والبطل الأشكالي ، هو أن البطل الضد حين يصارع الحياة، لا يصارعها بنسق متكامل من القيم التي يمتلكها ولايفقدها، بينما الآخر (الإشكالي) يمتلك هذا النسق، ويحافظ عليه، وهذا هو سر أزمته، إنه يحافظ على هذا النسق القيمي بينما الآخرون يذوبون مع الحياة، وتصرعهم القيم المتهرئة التي يزداد تهرؤها كل يوم وكل لحظة. إن رفاق عبد الخالق المسيري

في الراوية هم أبطال روايتنا المعاصرة. أمـا هـو فبطـل إشكالي يمتلك نسقه القيمي، ويمتلك أسـطورته، ويصـارع بهما هذا التهرؤ وهذا الذوبان. قد لا يسـتطيع أن ينتصـر، وهذا طبيعي لأنه فرد، ولكنه،أبدا لا يندرج في الحياة، تلـك التي فقدت وأضاعت زهر الليمون.

"أما عبد الخالق المسيري فقد كان يرد عليه وعقلـه غارق مع زهرة الليمون أريجها الذي لم يشمه اليوم، أريـج الماضي، والأرض، والوطن، رائحة رضا، وأم رضا، العشة الرطبة، والأرض الخضراء، ألن يستطيع أن يدفع عن رأسه أبدا هذه الخيالات!" ص ١٣٩.

لا..لن يستطيع أبـدا أن يـدفع عـن رأسـه هـذه الخيالات.لأنه لولاها لما عاد هو عبدالخالق المسيري، ولـم تكن هذه الراوية.

إن هذه الخيالات (الأسطورة) التي لايمكـن دفعهـا، تشكل محور بنية الرواية الدائرية المغلقة التي تمتـد علـى محور زمكاني هو رحلة من السويس إلى القاهرة، ثم إلى السويس، عبر ستٍ وثلاثين ساعة هي أجازة نهاية الأسـبوع التي يمتلكها عبدالخالق المسيري ويرغبهـا، وتشـكل هـذه

الرغبة غير ممكنة التحقق التوتر الأساسي أو الدراما الأساسية في الرواية وتقوم بديلاً عن البناء الدرامي الهرمي المعتاد، بحيث يتحول البناء الروائي إلى لحظات مشحونة بالدراما والتوتر طوال الوقت، دون أن تنفجر هذه الشحنة انفجارا حقيقيا في أي من هذه اللحظات، سوى لحظتين أساسيتين قصيرتين، لتعود الرواية بعدها إلى استكمال الخط المعتاد لتغلق الدائرة وتعيدنا إلى ما بدأنا به استلقاء على السرير مفتوح العينين، دون فعل (أقصد لحظتي الصراع الجاد في المقهي، ثم في المنزل مع طارق).

"يعمل البطل بمدينة السويس منذ خروجه من السجن، بعد أن توسط له صديقه أحمد صالح لدى إحد معارفه من المديرين بالوزارة. وكلاهما قد اختار له تلك المدينة وهو قد رضي بذلك – بعدا عن المشاكل.. ومنذ تلك اللحظة، وهو يعيش حياة المدينة بحب مرغوب لايتحقق أبدا.

يحب السويس، فقط لو أبعده عن الميدان، ومعنى المحافظة والعصر: لو أبعدوا عنه البوتيكات الجديدة والميكروفونات، والمجمعات السكنية التي خرجت قبل أن يسكنها الناس.

يحب السويس لو أعادوا لها معناها "اتساق الكبانون"
مع البيوت القديمة، والكازينو الخشبي البعيد..

يحب الشوارع كلها قبل أن تنهشها فئـران القـذارة واللصوص الجدد" (ص ١٣-١٤).

ومنذ تلك اللحظة أيضـا، وهـو يحـب القـاهرة، ولايستطيع أبدا أن يستغني عن عادتـه الشـهرية، نهايـة الأسبوع تلك التي يذهب فيها القاهرة، التي لم يعد يملك فيها إلا بقايا أصدقاء وبقايا أهل وبيت، ولكنهم يمثلون له الشـئ الكثير الذي حرص على الذهاب إليـه. إنـه لـيس هـؤلاء الأصدقاء الذين ينهارون يوما بعد يوم، ويفقد واحدا منهم بعد الآخر. وليس أهله، الأم التي عاشت تنتظر المـوت، والأخ الذي فقد فعاليته، وليس ابن الأخ (طارق المسـيرى) الـذي يتهمه بالخيانة مع أبناء جيله. إن مايذهب إليـه هـو زهـر الليمون، هو كل هؤلاء بما كانوا يمثلونه في الماضي من قيم نبيلة سيظل هو محافظًا عليها.

لهذا السبب، فإن التقاطعات الزمكانية التي تقوم عليها بنية الرواية، تجعل من الست والثلاثين ساعة عمرا كاملاً أو أعمارا، عمره هو، وأعمار أصدقائه وحبيبته وأخيه، ليكشف

لنا عن تاريخنا الوجداني عبر أكثر من ربع قرن من الزمان. أناس ناضلوا وأحبوا، و عاشوا الآمال والأحزان معا وهاهم الآن يقعون واحدا فواحدا، تحت وطأة الانفتـاح والتعصـب الديني والخمر أو الحشيش، ويجلسون معا ليـأكلوا بعضـهم بعضا، أو يبقون وحدهم ليصارعوا الأمراض أو أفكار السفر الجهنمية القادرة على هدم البيوت السعيدة، رغم كـل الفاقـه (أسرة صديقة فتحي).

ورغم كل ذلك، فإن عبد الخالق، في رحلتـه التـي انتقلت من السويس إلى المحطة، إلى البار، إلـى منـزل فتحي إلى منزل أسرته وبعض المقاهي ثم الغذاء الأخير مع أحمد صالح ثم إلى السويس مرة أخرى، يقابل أناسا يبدون لنا بشرا طيبين وصامدين بغض النظر عن إحساس البطـل بهم أو اتفاقه أو اختلافه معهم. لدينا بعض الأصدقاء الـذين ظلوا أصدقاء رغم كل شئ (فتحي وزوجته، وأحمد صـالح، ولدينا أيضا طارق المسيري الذي يكاد عبد الخـالق يتلبسـه ويعتبره امتدادا طبيعيا له، مع طارق تشرق دائمـا شـموس صغيرة وكثيرة.

قال لنفسه:" عبد الخالق المسيري. طارق المسـيري" ماذا يهم) (ص ١٢٧).

ولكنه يستطيع لأنه لا يملك (كلمات بصيرة، كاشفة، يقولها في اتسـاق فيعيـد للقلـب القلـق بعـض الهـدوء) (ص١٣٩).

إن طارقًا رغم حدته وقلقه، وصدامه مع عمه، ورغم أنه لايمثل نهاية الراوية، فتلك كما قلنا تـتم فـي السـويس متقاربة مع البداية معلنة توقف الزمن، أو دائريته في نظـر البطل أو ربما أيضا الكاتب، أقول إنه رغـم ذلـك، يبـدو طارق في الراوية، أملاً جديدا. قد لايتبناه البطل، لأنه غيـر قادر على تبني شئ، ولكنه يبدو موضوعيا، رغم أنفه، أملاً يفرزه الواقع، حاملاً لكل مشاكل هذا الواقع، الذي لايتوقف - رغم ذلك – عن إفراز، وعـن إنتـاج التناقضـات، وعـن الاستمرارفي الحياة.

وقد يبدو هذا الواقع، في ـ نظر عبدالخالق ـ خاليا من الحياة، من زهر الليمون، ولكن الراويـة اسـتطاعت - بفضل ماسبق أن أشرت إليه من خصائص، وبفضل جـودة السبك وحسن الديباجه كما يقول النقاد العرب القـدماء - أن

تعطينا الحياة مبطنة بالعديد من زهرات الليمون المحسوسـة وإن لم تكن بادية.

هوامش

(١) صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مختـارات فصول ١٩٨٧.

" عيون البنفسج" وجع لايحتمل

" عيون البنفسج" هو عنوانه رواية علاء الديب الجديدة الصادرة عن دار الهلال، وهي تتم ثلاثية صدر منها جزءان هما "أطفال بلا دموع" وقمر على المستنقع" ومعنى أن هذه الراوية الجديدة ثالثة لسابقتين لايحمل المعنوى التقليدي للثلاثية التي تشير ضمنًا إلى ما يسمى برواية الأجيال، فرغم أن الجزء الثالث يروى على لسان تامر فكار ابن منير فكار (بطل الأولى) وسناء فرج (بطلة الثانية)، ورغم أن مايعيشه تامر هو نتاج منطقي تماما لما عاشه أبواه، رغم ذلك فإن هذه الراوية تمتلك مذاقًا مختلفًا ومتميزا عن السابقتين بفعل موضوع الكتابة ولغتها.

لقد كان الهم الأساسي الذي عاشه الأبوان هو جمع أكبر قدر من المال، وهو ماتحقق لهما بالفعل وهو- أيضا- ماقضى عليهما. في هذه الراوية تكتمل المصائر.الأب هرب من القاهرة وعاش قريبا من "بركة السبع" ليدير مع زوجته الجديدة الفلاحة ثروة وظفها في تأجير السيارات وإنتاج البيض و الدجاج، ونسي تماما ماضيه وإمكاناته بوصفه

شاعرا، الأم تزوجت من نصاب كبير وثري أكبر ماتت إثر جرعة زائدة من الهيروين وترك الأم كومة من تراب لا حياة فيه هي وثرواتها وبيوتها، والأخت" لمياء "أيضا زوجت لابن تاجر كبير مأفون يرتكب معها كل الحماقات دون أن تقـوى على صده، ودون أن يكون هناك من هو مستعد للدفاع عنها.

ولا يبقى من الأسرة" غير المقدسة" سوى تامر.

ولد في سنة ١٩٥٧، ومازال في السنة النهائية مـن دراسته الجامعية،" أشرفهم بزيارتي يوما و أنسـى أمـرهم لشهور حتى الامتحانات هناك أعذار وشـهادات مرضـية.. الجامعة التي أسمع عنها أو اقرأ عنها في الكتب مكان غيـر موجود الآن.

الآن هي عربة أتوبيس مزدحمة، أو حي عشـوائي من الذين يتكلمون عنه في الجرائد، كنت في البداية أحضـر المحاضرات وأبقى في المكتبة حتى الليـل أقـرأ وأراقـب الدخول وسط هذا الزحام تأكد لى أنني بلا جذور معلق في الهواء بلا أب أو أم أتحدث عنهما، ليس لي طبقة ولاطموح هنا". لم يخرج تامر من الجامعة سـوى بصـديقه الشـاعر حسين كاظم، الذي يبدو أكثر قدرة من تامر لى تحقيق إنجازه

الشعري، يكتب قصيدة، في حين أن تامر غير قـادر علـى كتابة أي شئ والقصيدة لاتعجب تامر، فينتهي الأمر بتمزيقها حرقها بالنار. يلتقي الشاعران بناقد كبير يتهمهمـا بأنهمـا سلبيان هاربان ولكن تامر لايقبل الاتهام منه: "قلت لـه فـي كلام أثقله الغضب والشراب، إنه هو الهارب في كل ما يفعل أو يكتبأو يقول، إنه لا يرى شيئًا ولا يدافع عـن شـئ، وإن كان يتصور أن ما يفعله أو يكتبه هو مشاركة فـي خدمـة ثقافية تقدم للناس فهو واهم، لأن ما يفعله حقيقةً هو استرزاق بذئ من مال ناس في حاجة إلى رغيف ومدرسة نظيفة، وأن الديمقراطية النسبية التي يتحدث عنها ليست سـوى سـتار يختفي وراءه النهابون أمثاله".

هكذا تدفع كل الأشياء في الواقع وفي حياته الأسرية وصداقاته إلى الفراغ المطلق والوهن..الفضيلة الوحيدة التي أظن أنني أمتلكها الآن هـي فضـيلة الصـبر.. صـبري محسوب ومخطط وبارد، صبرت وخططت لحياتي في برود قاتل محترف لكي أصبح في النهاية وحيدا لايقـدر أحـد أن يعتدي على أو يقتحم تلك الشرنقة المؤلمـة التـي نسـجتها لنفسي.

لا أقصد بأحد شرا لكنني لا أبالي بأحد، هذا شـري الصغير الذي يكبر أبدا.تضيع خطوطي الخارجيـة، أعـود أستحضرها من جديد حتى لايبتلعني الزحام الجهنمي الـذي لا أفهمه.

"يعود يستغرقني صراع حياتي الأبدي، أبقى عاريا بلا تحقق ولا إنجاز، أحيانًا يضمني ركن أشعر بإنسـانيتي كبرق خاطف، وعندما ينطفئ أعود لا أبالي بشئ (ص٢٥).

الضوء الوحيد الباقي في حياة تامر أو حياتنـا، هـو شوقي عامر وشقته بقصر النيل، من ضاعت أيامه كلها بين الاعتقال الطويل الذي لامبرر له، وعمل سياسي انتهى إلـى لا شئ وأصدقاء تسربوا كالماء "وخلع ذلك فقد ظلت قامتـه منتصبه، وما يؤمن به في داخله أخضر متجدد ترى ذلك في وجهه، وفي سخريته التي لا مرارة فيها من تناقضات اليـوم وارتباك الواقع" (ص١٢٢)، شقة شـوقي هـي مـلاذ كـل الضائعين أمثال تامر، وهناك التقى تامر بكـارين صـاحبة" عيون البنفسج" إلى عشقها تامر، وأعطته اللحظات الوحيـدة الجميلة في هذه الحياة المملة الفارغة..

"القبلة الأولى بيننا لحظة غريبة سجلتها في التـاريخ والشعر والحلم والعمر، عند مدخل الشقة التي تسكن فيها مع زميلتها، نور بسيط ولا صوت، شعرت بلسانها يلامس قلبي هل أغمضت عيني، أم أبقيتهما مفتوحين، أكيد أنني رأيـت الدنيا كلها جبالاً عالية بعيدة وشمسا حانية تغرب في آفاق لا أعرفها" (ص٢٢).

ولكن كارين العاشقة بوله، والتي تعرف كيف تحـب وتعشق، هي إنسان صاحب مشروع يعمل ويدرس ويستمتع، أما تامر فهو إنسان بلا مشروع، وخارج كل مشروع، وهو لايعرف كيف يحب لأنه ليس موجودا في الأصل، ولذلك لا تستطيع كارينا الاستمرار، تهرب منه رغم حبها له. ويبقـى تامر مع ألمه الكبير، الألم الكبير يصنع الشعراء هل يمكـن أن أصبح الآن شاعرا. الشعراء ينتحرون، العبـاقرة مـنهم يموتون مبكرا.

أنا أدب على الأرض وآكل الطعام لا شعر ولا غياب ولا حضور، فقط بلا مذاق في الركن الذي يضـيق حـولي يوما بعد يوم، بحثت عن أشياء بديلة غير النقود والطمـوح والرغبة في النجاح فلم أجد الشعر. ضوء في نهاية النفـق،

لكنه ضوء مستحيل، كما صار البنفسج مستحيلاً ص ١٩٢.

هذه هي تجربة الأجيال الجديدة من الشباب نتاج كل ماعاشوه ونعرفه. نجح علاء الديب عبر لغته الشاعرة (لغـة تـامر) وصدق عرضه في التجربة الوجودية، ومهارته في توزيـع اللوحات، نجح في الإمساك بها وصـياغتها، لتقـدم روايـة جميلة وفنًا موجعا.

* إبراهيم أصلان:

أصلان قصة قصيرة

كنا نشاهد شريحة للوحة خلق العالم لمايكل أنجلـو، حين مال على وأشار بيده إلى المسافة القصيرة الفاصـلة بين الله وجسد الإنسان، وقال: هذه هي القصة القصيرة.

ويبدو لي أن انتماء أصلان إلى القصة بهذا المعنى- أي القصد الكثيف الذي يحمل كل معنى الإنسان، هو انتمـاء وجودي، وليس مجرد اختيار لنوع أدبي أو شكل دون غيره لأن مفردات التكوين النفسي والجسماني لأصلان هـي فـي الحقيقة – كل على مستواها – مفردات القصة القصـيرة أي مفردات الكثافة المشحونة بالتوتر رغـم الهـدوء الظـاهر والصمت الذي يبدو على وجهه الخارجي.

إبراهيم أصلان- إذن – واحد من أكثر كتاب القصة القصيرة المعاصرة انتماء إلى القصـة القصـيرة وحتـى رواياته تنتمي إلى أحكام هذه القصة وكثافتها وتوترها فالعلم لديه، ليس مناسبة للسرد أو الحكي، وإنما فرصة للالتقـاط، التقاط الزوايا الحادة المكثفة والمشحونة بالـدلالات، سـواء

كانت زوايا بصرية وهي الغالبـة، أو سـمعية أو ملموسـة بمختلف الحواس، ومن خلف هذه الزوايا يكمن بناء للعـالم، ليس من الضروري أن يكون هو البناء المألوف الذي نعرفه، ولكنه بناء حقيقي وموجود موضوعيا وواقعيا.

ولست أبالغ، إذا قلت أن داود عبد السيد كان أكثر المتلقين – بما فيهم النقاد
قدرة على الإمساك بملامح عالم إبراهيم أصلان. عالم مكون من مجموعة من الأفراد يشكل كل منهم قصة قصيرة، تعيش لحظة أزمة حقيقية وممتدة، قد تلتقي مع القصص الأخـرى وقد تتقاطع، وقد تتوازى.

في أعمال أصلان تتوازى – في الغالب- القصـص (الأفراد) لكن داود اكتشف وراء التوازي نوعا من التواصل على الأرض الصلبة المختفية في البعيد، الذي يحب البعض أن يسميه التكوين المصري الخاص أو الشخصية المصرية، ولكنها هنا لاتبدو ثابته، نهايئة، إنما حية متحولة تتـابع مـا يحدث، وتحاول أن تشارك فيه رغم القمع التاريخي..وهـذا نفسه هو مايحاول أصلان أن يفعله بعمله الكبيـر المتـوتر الكثيف.. القصة القصيرة.

* **محمد البساطي:**

فخ البساطي الجميل في "هذا ما كان"

لايتمتع اسم محمد البساطي بالشهرة والانتشار اللذين تمتع بهما غيره من أبناء جيله مـن الكتـاب والقصاصـين المصريين والعرب، المسمى بجيل الستينيات أو جيل التجديد في الراوية العربية والقصة القصيرة، والذي كان من أبـرز فرسانه في مصر صنع الله إبراهيم ويحيى الطاهر عبـدالله وجمال الغيطاني وإبراهيم أصلان. لايتمتع البساطي بـنفس الشهرة رغم أنه بالفعل واحد من أهم هؤلاء الكتاب وأكثرهم تميزا على المستويات المختلفة. ويعود هذا التجاهل للبساطي إلى أسباب عديدة بعضها فني وبعضها الآخر غير فني، ربما استطاعت القراءة التالية أن تضئ بعض جوانبها.

يمارس البساطي الكتابة فـي القصـة القصـيرة و الراوية منذ منتصف الستينيات. فقـد صـدرت مجموعتـه القصصية الأولى "الكباروالصغار" سـنة ١٩٦٧٨، وتلتهـا مجموعته الثانية "حديث من الطابق الثالث" سنة ١٩٧٠، ثـم جاءت روايته الأولى "التاجر والنقاش" سنه ١٩٧٦، وتلتهـا

روايتان قصيرتان نشرتا معا بعنـوان "المقهـي الزجـاجي والأيام الصعبة" سنة١٩٧٩. وفـي نفـس العـام صـدرت مجموعته القصصية الثالثة " أحلام رجال قصـار العمـر". ومنذ ذلك التاريخ لم يصدر للكاتب سوى قصص متفرقة في المجلات هي التي جمعها مع بعـض القصـص الجديـدة، ونشرها في مجموعته الأخيرة "هذا ما كان" التي صدرت هذا العام.

وفي هذا العمل الأخير تتجلى مجموعة السمات التي تميز البساطي عن أبناء جيله وبينهم، على مستوى اللغـة أو الأسلوب والبناء والرؤية في إطار مجمل التجربة المتميـزة لقصصه.

إن قارئ البساطي يقع في أسر شرك كبير ينصبه له الكاتب بمهارة منذ السطر الأول في قصته. شرك يتمثل في الإبهام الذي يحكمه الكاتب بأننـا إزاء جـزء مـن الواقـع المباشر، وذلك عبر اللغة البسيطة العادية الرقراقة التي تماثل إلى حد كبير لغة الحديث اليومي المعتاد، سواء في تكوينها النحوي أو في تسلسل العلاقة بين الجملة و الجملة والفقـرة والفقرة، يقول مثلاً في بداية قصة لقاء:

" قالت له العجوز.. أن رجلاً ينتظره.

كان الوقت ليلاً، وضوء خافت في حوش البيت حيث ترقد العجوز. صعد السلم. وأحس وهو يعبر السـطح إلـى حجرته بالهواء البارد يلسع وجهه.

رآه هناك في الركن أمام حجرته على مقعد واطـئ، لابد أن العجوز أحضرته من عندها. كان ملتفًا في معطـف ورأسه للسور."

في هذه الفقرة نلاحظ مثلاً جملة "لابد أن العجوز قد أحضرته من عندها" بما تحمله من تعليل منطقـي لايتـرك فجوة بين الرسائل القصيرة التي تحملها كل جملة بذاتها إلى القارئ. ونلاحظ في ذات الجملة صيغة "من عندها" الشـعبية الملامح بوضوح. ونفس الأمر نجده في صياغات "كان ملتفًا في معطف، ورأسه للسور". وهي صـيغ لاتحمـل رسـالة مجردة وإنما معنى مجسد بالإيحاءات التي يعطيهـا النـاس لحديثهم. بحيث يتواصل القارئ لا مـع الدلالـة المجـردة المباشرة للكلام، وإنما أيضا مع الظلال والتلاوين التي تكمل هذه الدلالة وتعطيها بعدا إقناعيا عبر التواصل مع العـادات

اللغوية للمتلقي، أو ما أحب أن أسميه بمحتـوى الشـكل أو دلالته (٢).

ولاشك أن هذا التواصل مع منطق الحديث الشـعبي يتضح أكثر مايتضح في الفقرات الحوارية مـن النصـوص المختلفة. مما يؤكد استمرارية الشرك طوال النص القصصي حتى قبل النهاية بقليل، حيث ينكشف الفخ ويـدرك القـارئ دون أن يستطيع التخلص من تأثيره، إن الكاتب قد قاده عبر دروب مألوفة وعادية كي يحتويه برؤيته هو للعالم، والتـي ترى في هذه الأشياء والأحداث المألوفة جديدا وخاصا بهـا وحدها ولايراها سواها.

في ذات القصة التي استشهدنا ببدايته "لقـاء" (وهـو أمر يتحقق في مجمل قصص المجموعـة وبصـفة خاصـة الطفل، والبراري، والعم زيدان، والرحيل)، نجد أنها تقـوم على حدث حياتي معتاد؛ مدرس فقير حصل على عقد عمل في إحدى الدول العربية، وسيسافر في الصباح، وحتى يحين موعد السفر يحتاج إلى مكان يبيت فيه وليس له فـي هـذه المدينة سوى "الأستاذ خليل" الذي كان تلميذه النجيب. ويلتقي الاثنان ولا ينطق الأستاذ خليل- عبر الحوار المتوتر والذي

يعبر عن الاحتياج الواضح من قبل المـدرس- إلا بجمـل قصيرة مجاملة. غير أن وصف المكان (الحجرة والمنـزل) يكشف بوضوح مدى الفقر والقهر الذي يعانيه الأستاذ خليـل هو ذاته. كل هذا والأمر يبدو مألوفًا ومعتادا، وللقـارئ أن يتوقع أن يمتد حتى النهاية المألوفة أيضا، وهـي أن يكـرم خليل أستاذه قدر ما يستطيع ولو على حساب نفسه كما هـي العادة في الريف المصري الذي جاء منه كلاهمـا. ولكـن القارئ يفاجأ بخليل ينهي الحوار في الصفحة الأخيرة بجملة واحدة قاطعة متوترة قاسية ولم ينطق بعدها شيئًا:" – المكان هنا لا يسع".

هذه الجملة ومثيلاتها في القصـص الأخـرى، وإن كانت أطول وأقل حسما، تقضي تماما على الاعتيادية التـي انساق إليها القارئ، وتقضي في ذات الوقت، على التصـور الشائع عن طبيعة العلاقات التقليدية في المجتمع المصـري، وتكشف أن حجم القهر والفقر الذي نال الإنسان فـي هـذا المجتمع عبر تاريخه الطويل، وخاصة في العقود الأخيـرة، كان قادرا على أن يغير من أخلاق هذا الإنسان إلى النقيض.

غير أننا إذا تجاوزنا هذه الدلالة الأولى المباشرة في النص إلى ماوراءها من أعماق فلسفية بنائية، لاكتشـفنا أن الكاتب يجسد عبر هذا الخطاب المألوف السلس الهادئ فلسفةً تفجر التآلف الظاهر، وتكشف عما يعتمل فيـه مـن تـوتر وصراع وأسى، بحيث يمكننا القول بأن الكاتب يعي العـالم على أنه عالم يحكمه قانون الصراع أساسا، رغم مايبدو على ظاهره من تآلف وانسجام. و إذا كانت التغيرات الاجتماعية قد بدت في قصة "لقاء" باعتبارها الفاعل في هذا الصراع بين مقهورين، فإننا في القصص الأخرى يمكننا أن نجد الصراع قائما بين قوى قاهرة وأخرى مقهورة (كما في قصة القطـار الملكي وقصة هذا ما كان وقصة الرحيل)، وإن كان الصراع في معظم القصص يتم بين المقهـورين وأنفسـهم أساسـا، ويغيب عنه هذا العنصر الفاعل أقصد التغيرات الاجتماعية، بحيث يبدو أن الصراع هو أساس العـالم، وهـو صـراع موجود حتى ولو لم توجد دوافع لوجوده، لأنـه جـزء مـن الطبيعة البشرية، أو من طبيعة الحياة.

ولو أننا تأملنا نهايات القصص لأدركنا أن معظمها لا تنهي هذا الصراع بانتصار طرف على آخر، لأن الصـراع

هنا ليس من النوع الذي فيه غالب ومغلوب، فكما قلت هـو صراع بين الفقراء والمقهورين وأنفسهم، ولـيس فيـه قـوة غاشمة خارجية أو داخلية تقهر بعض البشر دون بعضـهم، وخلف هذا الصراع بين فردين أو قوتين تبدو هناك قوة خفية تقهر الجميع، قد تكون هي الظروف الاجتماعية كما قلت في بعض القصص، ولكنها في معظم القصص هي قدر مسـلط علي البشر بحكم طبيعتهم، بحكم كونهم بشرا ليس إلا.

بهذا المعني يبدو الصراع صراعاً تعارضيا وليس تناقضيا . صراع بين متعارضات ثابتة

دائمة وليس بين قوى متحركة متحولة.

في قصة الطفل مثلاً يهيئ الأب والأم لطفلهما كافة أسـباب السعادة من قبل أن يولد، ويتابعانه بكل الحب والرعاية منـذ مولده، ويراقبان نموه وتطوره فهو يمثل لهما، لـيس فقـط الامتداد التقليدي، وإنما الرغبة في تعويض القهر و الضعف الذي يعيشانه وخاصة الأب الذي يقول (ص ٧): " لن يكون مثلي على الأقل سيعرف كيف يأخذ حقه".

غير أن الإمكانات النامية للطفل "ليأخـذ حقـه" أي الأظافر والأسنان تتحول مع نهاية القصة إلى قوة عداونيـة،

تتحول إلى مخالب توجه إلى الأب في المقام الأول، فهو يعضه عضاً قوياً: "كان فمه ملطخاً بالدم. جففته سريعا.غير أن الدم ظل يتدفق. كان هناك ثقبان بشفته العليا" (ص٩).

هذا الصراع بين الأب والابن، الذي هو من لحم الأب ودمه، هو صراع يتخذ - في هذه القصة وفي قصة أخرى إلى حدٍ ما هي قصة العم زيدان - بعدا فرويديا (أوديبيا) مما يؤكد الطبيعة الأزلية الثبوتية في رؤية البساطي للصراع.

إن هذه الثبوتية أو فلسفة التعارض في رؤية البساطي تعود من وجهة نظري إلى أحد جذرين أو كليهما معا؛ الجذر الأول هو الارتباط بفلسفة الحياة لدى قطاع عريض من الشعب المصري ينتمي إليه محمد البساطي في تكوينه الأول، وأقصد الريف المصري. فلسفة قدرية أخلاقية ومن ثم ثبوتية في المقام الأول. وقد سبق أن أشرنا إلى العلاقة بين لغة الكاتب ومنطق بنائه لقصصه، ومنطق الحديث الشعبي وليس الفولكلور، وإنما الحديث الحي الواقعي المعاصر، مما يدعم مشروعية هذا التفسير.

أما الجذر الثاني فهو انتماء البساطي (وحتى هذه القصص التي كتب معظمها في السبعينات) إلى جماعة كتابة الستينيات، والذين انطبعت رؤيتهم كما أشرت من قبل(٣) بطابع الحصارية، وعدم القدرة على إدراك آفاق الصراع في أعمالهم وهو مايتبدى من تركيزهم على فن القصة القصيرة دون الراوية - خلال الستينيات والسبعينيات – وهي الفن الأكثر ملاءمة للأزمة المتوترة التي يكفي الكاتب أن يصورها دون ضرورة حلها، ويتبدى بشكل أوضح من نمط القصة القصيرة الذي كتبوه وهو الشكل الدائري أو المستقيم المتعرج الذي يقترب من المشهد أو اللوحة ولا ينتهي نهاية حادة واضحة تحسم الصراع.

هذه الرؤية الستينية كانت نتاجا - فيما رأيت من قبل – لطبيعة الحصار السياسي والاجتماعي الذي فرض على هؤلاء الكتاب من قبل السلطة في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات. وقد تغيرت من تمايز القوي الاجتماعية، بما فيها تمايز سلطة السادات، ووضوح الفروق الجوهرية بين كل قوة والأخرى، مما ساعد الكُتاب على أن يدركوا الصراع الاجتماعي وتطوره وآفاقه، ويجسده في

أعمالهم التي أنتجـت فـي أواخـر السـبعينيات وطـوال الثمانينيات، والذي تبدى في تحولهم إلى الراوية بـدلاً مـن القصة القصيرة.

وأيا كان الجذر الذي تعود إليه رؤية البساطي، فـإن هذه الراوية المبثوثة في النصوص، لاتبقى هكذا وإنما يعمل تجسيدها في بنية فنية متميزة، قادرة على تفجير التـوترات وتوصيلها للقمة، دون حلها، مما يصل القارئ بوصفه قيمـة فنية عالية تؤدى إلى توتر هذا القارئ بل وتحريضـه فـي بعض الأحيان، بحيث يتحول إلى إنسان أقل استرخاء وأكثر وعيا باللحظات العميقة في نفسه وفي العالم من حوله، وهذا إنجاز كبير للعمل الفني بصفة عامة، وهو ما تحققه بالفعـل قصص محمد البساطي في " هذا ما كان".

غواية البحيرة
نموذج روائي جديد

محمد البساطي واحد من أكثر كتابنـا المعاصـرين جدية وإخلاصا في عمله الفني، ودأبا على إتقـان أدواتـه، للوصول إلى أقصى درجة من الدقة فـي تجسـيد رؤيتـه المتميزة للعالم. وعبر أعماله السابقة التسعة، يشعر القـارئ والناقد، أنه كاتب يتململ من الحدود النوعية لكل من القصة القصيرة والرواية والقصيدة النثرية، رغم إحكامه الشديد في البناء، وخاصة في القصة القصيرة. أمـا الراويـات التـي جاءت في معظم الحالات قصيرة، فقد حاولـت الإخـلاص أحيانًا لخصوصية النوفيلّلا وتمازجت – في أحيان أخـرى- مع سلسلة القصص القصيرة أو حلقة القصص كما يسـميها البعض. وفي كل الحالات كانـت حالـة الغنـاء متغلغلـة. بوصفها طابعا رؤيويا- رغم مابدو من حيـادٍ جـاف فـي الوصف.

في عمل البساطي الأخير "صخب البحيرة" الصـادر عن دار شرقيات ١٩٩٤، يصل الكاتب إلى أعلى درجـات

نجاحه، ليس فقط في الإحكام النوعي والدقة، وإنما في تحقيق تمرده المنضبط على حدود النوع الأدبي "الرواية"، وليحقق بذلك أقصى درجات خصوصيته، سواء في البناء أو في الرؤية، لأنك مهما حاولت، لن تجد أية صلة بين هذا العمل والخصائص النوعية للرواية كما نعرفها الان.

فرغم أن النص قد قسم إلى ست عشرة فقرة، حسب الترقيم، فإن التقسيم الأقوى هو تقسيم إلى أربعة نصوص مستقلة تماما ومنفصلة عن بعضها البعض من حيث أحداثها والبشر الذين يعيشون هذه الأحداث. أما الجامع الحقيقي بالإضافة إلى ترقيم الفقرات الذي يخترق التقسيم الرباعي، والربط الواضح بين النص الأخير والنص الأول - هذا الجامع هو البحيرة، أو بالدقة صخب البحيرة، والذي أحب أن أسميه غواية البحيرة.

في النص الأول ينجح "صياد عجوز" في أن يقيم الأساس الذي بنيت عليه القرى و الجزر التي نراها في النصين الآخرين. غير أن الأساس الذي إقامه العجوز مع امرأة شاردة ووليديها، لايبقى بعد وفاة الصياد، ورحيل المرأة ووليديها. ربما كانت القرية التي عاشت فيها المرأة من قبل،

هي نفس القرية التي يغير عليها أبناء البحر، أو البحيرة، أو الجزر، في النصين الثاني والثالث، ومع ذلك فإن الحياة التي عاشها العجوز في النص الأول، أو جمعة في النص الثـاني "نوة" أو الصديقان في النص الثالث "براري" اكتمالها الخاص والنهائي، مع نهاية كل نص، هي الحياة الوحيدة التي تمتـد بعد انتهائها وانتهاء نصها هي حياة الصاد العجـوز، حيـث تعود المرأة والولدان في النص الرابع لحمل عظامه قبـل أن يرحلوا.

إن هذا النص الجميل، الذي يخفي غنائيته بصـرامه قاطعة، ويخفي شعريته بصخب من الأحداث العنيفة، يقـدم دون أي إعلان رؤية البساطي العميقة التي تمتزج فيها الحياة بالمأساة، أو لنقل حياة تسكنها المأساة وتتخللها، فنبقى - نحن القراء - أسرى جمالها وهي تذيقنا - دون أن ندري - طعم الأسى، وتقودنا - عبر خيط رقيق ولكنـه محكـم - إلـى الهلاك - هلاك النوع (البشري والروائي) الذي لابد أن ينتج – بالضروة – حياة جديدة.. تتخللها أيضا المأساة.

* **حير حيدر:**

"وليمة لأعشاب البحر"

نموذج للحداثة الحقيقية

يشيع في الأدب العربي المعاصر ونقـده مصـطح الحداثة معبرا عن بروز توجه واضح لدى المبدعين والنقـاد إلى رفض" القديم"ومحاولة تقديم إبداع جديد لاشـك، ضـمن غاياته، التعبير عن أزمة متفجرة في داخل الـذات العربيـة المعاصرة.ومما لاشك فيه أن الوضع العربي الـراهن بكـل تمزقاته وتناقضاته. يدعو بالفعل إلى البحث عن فن جديـد قادر على أن يستوعب آلامه،وينطلق منها وبهـا بالـذات، وليس من رؤى وأشكال وتقنيات ساعية إلى تسطيح هـذه الآلام أو إغفالها من أجل بحث موهوم على اتساق نظـري مفترض قبلاً، ولاشك أن دعاة الحداثة إذْ يعلنون ضـرورة تقنيات جديدة في الكتابة تتبلور أساسا فيمـا يسـمي بمـنهج الكتابة أو عبر النوعية؛ فإنهم إنما ينطلقون من رؤية جديـدة لماهية الأدب ولوظيفته، ويمكننا أن نسارع إلى القـول بـأن ثمة علاقة قوية دون شك بين بروز هذه الرؤيـة والواقـع

العربي المعاصر غير أن المشكلة الأساسية - مـن وجهـة نظري تبقى طبيعة هذه العلاقة من ناحيـة، وفـي مفهـوم الحداثة الذي يمارسه هؤلاء الكتاب من ناحية أخرى.

يرى كتاب الحداثة أن ثمة قمعا اجتماعيـا يمـارس على الإنسان في مجتمعنا العربي المعاصر، كامتداد للقمـع التاريخي الواقع على هذا الإنسان منذ تراثه المجيد الممتـد. وهذا صحيح، ويرون أن الإنسان المعاصر لابد له من التمرد الكامل على هذا القمع وتحطيمه، وهذا أيضـا صـحيح وأن المبدع الذي هو أكثر إحساسا ووعيا بهذا القمع مطالب بـأن يقوم بدور أساسي في هذا التمرد وهذا صحيح للمرة الثالثة، هم يرون أن هذا التمرد ينبي أن يتم بتحطيم العلاقات اللغوية التقليدية العاكسة - في قمعها ودوغمائيتها للقمع الاجتمـاعي العام وهذا يتم عبر تحطيم الأشكال الموروثـة والعلاقـات اللغوية المعتادة ويواصلون القول بأن هذه وظيفة الفن دائما، التثوير من خلال مجال العمل المحدد وهـو اللغـة فلـيس منطقيا أن يمتلك الكاتب أداة أساسية ومهمة وهـي الكلمـة، ويتركها ليناضل ضد القمع الاجتماعي بغيرهـا، فـي هـذه الحالة لن ينجح في نضاله و لا في كتابته، أي أن الكاتب إذا

لم يبدأ باللغة وتعامل معها كما هي وحاول أن يقدم مضمونًا ثوريا في إطار اللغة التقليدية فإنه لن ينجح في مهمته الثورية لأنه يصب زيتًا جديدا في آنية قديمة. وكل هذا صحيح ولكن المشكلة الأساسية التي يقع فيها أصحاب هذا الاتجاه هـو مفهوم الإنسان ومفهوم المبدع.

إن الإنسان لديهم ليس سوى الفرد، والقمـع الواقـع عليه، ليس سوى القمع الاجتماعتى/الجماعي بصفة عامـة، والذي يمارسه المجتمع بصفة عامة دون تفريق بين الظـالم والمظلوم في هذا المجتمع والتقاليد القامعـة سـواء كانـت اجتماعية أو فنية، هي تقاليد أسهم المجتمع جميعه بتطـوره التاريخي في صنعها ويساهم في ممارستها على المبـدعين الأفراد، ومن ثم يصبح من الطبيعي أن يتمرد المبدع الفـرد ضد هذه الجماعة كلها بكل تقاليدها الاجتماعية والفنية، ولكن لأن هذا الفرد ليس إلها- دائما هو إنسان- فإنه لا يستطيع أن يخلق تقاليد جديدة من فراغ ولماذا يفعل ذلـك إذا كـان نموذج التقاليد الجديدة موجودا بالفعل في مجتمعات أخـرى هي المجتمعات الأوروبية الرأسمالية التي تعاني مـن ذات المشكلة؟

إن هذا المحط الأخير يمكن أن يقودنـا إلـى فهـم إشكالية (وليس مشكلة) هذا الاتجـاه، فـرغم نبـل دوافعـه وصحتها وصحة بعض مقولاته النظريـة التـي حاولنـا أن نجعل لها نوعا من الاتساق في تقديمنا السابق، إلا أن خطـأ فهمهم لماهية الإنسان ولطبيعة تطويره في الحياة قد أدى بهم إلى تبني مقولات غريبة، متسقة تماما مع أزمة المجتمـع الغربي المعاصر الذي يبدو الأصل فيه ضعيفًا فـي احتـرام إنسانية الإنسان (الفرد) بسبب نجاح النظام الرأسـمالي فـي استيعاب تناقضاته ومناقضيه (إلى حـين)، ولـيس مشـكلة المجتمعات العربية التي تعيش أزمة مختلفة تماما، قد يبدو فيها أن النظم مستقرة ولا معارضون حقيقيون لها ولكن هذا ليس إلا على السطح وفي إطار الطبقات السائدة سواء كانت في الحكم أو في المعارضة، أما على المسـتوى الشـعبي، فهناك قهر قابع ورفض لابد أنه سينفجر بمنطق غير المنطق الأوروبي الغربي. الأزمة الحقيقة إذن في هذا الاتجاه هـي انحصار فهمها في فهم البرجوازية العربيـة الهاشـة التـي اعتادت أن تستورد النماذج والحلول. دائما مـن مركزهـا الأساسي في الغرب دون أن تستطيع إدراك أزمة مجتمعهـا

وكيفية معالجتها داخليا. ومن هنا نعود إلى فهم المنطلقـات النظرية التي عرضناها من قبل في هذا الضوء لنكتشف أنها ليست إلا تبريرا للهروب من مشكلات الواقع وممن وظيفـة الفن في فهم هذا الواقع. وتصويره للبشر من أجـل دفعهـم إلى تغييره. وما يحدث هو تعتيم على المشكلات الحقيقيـة وانفصال تام عنها وتقديم معانيات نفسـية وتقنيـة لحـالات فردية لا تختلف في جذرها عن المعانيات التي شهدها الأدب العربي في مرحلته الرومانسية المنطلقـة فـي الثلاثينيـات والأربعينيات.. ومن الظريف أن نلاحـظ أن جـذور هـذه المظاهر/ التوجهات سواء في الماضـي أو فـي الحاضـر، واحدة؛ مفهوم فردى للإنسان، وبرجوازيـة ضـعيفة تابعـة للغرب، وذات محبطة غير قادرة على التواصل مع العـالم، وإغراق في الشكلية و الرموز المجردة التي تعكـس فقـدانًا واضحا للتجربة الحياتية المعيشة، بهـذا المعنـى يسـتطيع المتأمل لحداثتنا أو مدعيها أن يكتشف أنها حداثـة أوروبيـة الجذور والمظهر، وأنها من ثم لا يمكـن أن تكـون حداثـة حقيقية لأنها تحادث الغرب الذي هو مسئول في المقام الأول،

عن تخلفنا، و هي في النهاية لا تحـادث الواقـع العربـي الحديث رغم زعمها أنها تنطلق منه.

وفي هذه الدراسة نقدم عملاً نقيضا قادرا – في ظني – على أن يحقق بالفعل نموذجا لهذه الحداثة الحقيقية. حداثة المجتمعات العربية بخصوصيتها وتعقدها.

حيدر حيدر واحد من كتاب الراوية العربية الجديدة. ولد في سوريا عام ١٩٣٨ وصـدرت لـه مجموعـة مـن الراويات والقصص القصيرة منها "حكاية النورس المهـاجر" ١٩٦٨، و" الومض" ١٩٧٠، و"الـزمن المـوحش "١٩٧٧، و"الفيضان "١٩٧٦، و"الوعول"١٩٧٨، و"التموجات"١٩٨٠، وروايته المهمة التي نتوقف عندها الآن" وليمـة لأعشـاب البحر"..

في هذه الرواية استعراض جاد ونافذ للتاريخ السري والمعلن للإنسان العربي المعاصر، وسلوكياته الظاهرة. نقـد جاد لماضيه الماثل في أعماقه ورؤيـة بصـيرة لحاضـره الممزق واستشراف موقن لا يعلن لمستقبله القادم بالضرورة.

تقوم الرواية إذن على مجموعـة مـن التقاطعـات المتعددة المستويات. على المستوى المعرفـي تقـاطع بـين

التاريخي والمتخيل بين التسجيلي والتركيبي، بين الرصـدي والتحليلي المستفيد من نظريات علم النفس والتحليل النفسي. وعلى المستوى الزمني تتقاطع بين الماضي البعيد والماضي القريب والحاضر والمستقبل. وعلى المستوى المكاني تتقاطع بين العراق والجزائر، بين الأهوار وعنابة. وعلى مسـتوى الشخصات تتقاطع بين عراقيين وجزائريين مـع مجموعـة كبيرة من الشخصيات الأقل أهمية وإن كانت تقاطعاتها هـي الأخرى كبيرة الدلالة في كشف الـزمن العربـي الـراهن. "مهدي جواد" ومهيار الباهلي" مدرسان عراقيان يعملآن فـي مدينة (بونة أو عنابة) بالجزائر. مدينة جميلة علـى شـاطئ البحر المتوسط عاشت حقبة النضال الوطني العنيف ضـد الاستعمار الفرنسي، وهي الآن تعيش ما بعد الاستقلال ومـا بعد الثورة التصحيحية في عصر بومدين. في هذه المدينـة يقيم مهيار الباهلي في شقة (فلة بوعناب) نمـوذج للثوريـة المناضلة، زوجة المناضل المستشهد والتي تحولـت إلـى نموذج للانكسار والمهانة، موازاة للانكسـار الـذي حـدث للثورة الجزائرية نفسها بعد الاستقلال. تؤجر شقتها للمشارقة الذين يذهبون للجزائر للمساهمة في معركة التعريب، ولهـم

أيضا تؤجر جسدها دون ثمـن وتبقـى أحلامهـا الثوريـة المجهضة جاثمة في صدرها تخرج أحيانًـا مـع الشـباب، وتخرج أحيانًا أخرى في صلابة في مواجهة بطش المجتمع الجزائري بالشرقيين الذين جاءوا ليحلوا محـل الاسـتعمار الفرنسي ويسلبوا الجزائريين مالهم وأعراضهم.

مهدي جواد مدرس اللغة العربية يتعرف على واحدة من تلميذاته تجذبه ويلتقيان في شكل درس خصوصي، يعلـم آسيا الأخضر- بنت الشهيد الكبير- اللغة العربية في منـزل تعيش فيه أسرتها الأم و الأخت وزوج الأم "زيـد الحـاج" ويعيش مهدي جواد مع الأسرة كافة تمزقاتها، الشهيد المغتال ماضيا وحاضرا. اغتيل أثناء الثورة في ظروف غامضـة، ويغتال الآن بوضح عبر زوج الأم الفظ القاسي الذي يسيطر على الأسرة وليس فقط علـى الأم لاعنًـا طـوال الوقـت الاشتراكية "بوخروبة" ابن بلادهم الذي يـزعم أنـه سـيؤمم الممتلكات والأموال وينافي الإسلام.

تبدأ الرواية بمشهد متقدم يضم مهدي جـواد وآسـيا الأخضر على شاطئ البحر الصخرى يستجمان ويسترجعان نتفًا من الماضي، ماضيها هي أساسا: الأب الشهيد المغتـال

والذي لاتنساه أبدا، وربما من أجله تتعلم العربية حتى تكون جديرة به وباستشهاده ، وأطيافًا من ذكريات علاقـة سـابقة لها، تجرح مهدي جواد مثيرة في داخله كشفًا حـادا للعقـد التقليدية - كما يسميها، التي ظن كما قال فيما بعد أنـه قـد تركها وراءه في الأهوار (العراق)

بعد هذا المشهد الافتتاحي المتقدم على بداية الروايـة تبدأ الرواية محافظة على هذه التقاطعات الزمنية بل تـزداد هذا التقاطعات التي سبق أن أشرنا إليها لتكشف عن أعماق وأغوار الشخصيات المختلفة ويحتل فيها مهدي جواد ومهيار الباهلي مركزا أساسيا بتجربتهما القاسية في نضـالهما فـي الحزب الشيوعي العراقي قبل المجازر العنيفة التي أتت على معظمة، و التي تروى بشكل توثيقي دقيق دون أن تخلو أبدا من رشاقة الأسلوب وحدته وجدته، ودون أن تخلو أيضا من الدرامية، لا درامية الحدث وإنما أساسا درامية الجملة كـل الجملة. بل اللفظة التي تحمل طوال الوقت أبعادا متعـددة لا تستقيم إلى تفسير واحد، وإن كان صراع الـدلالات فيهـا يعطي في النهاية رؤية ومنظورا هما منظور الراوي" مهدي

جواد" الشمولى الذي يحيط بكل شئ وإن بدا أنه لا يعـرف كل شئ.

إن درامية حيدر حيدر في هـذه الراويـة، دراميـة محيط الدائرة لا البناء الثلاثي الصاعد، هي التي تحكم بنـاء الراوية وتميزها إلى حد كبير. هي روايـة لاتخلـو مـن الدرامية ولكنها تنشئ نمطًا جديـدا مـن الـدراما والتـوتر يغوصان في عناصر وتشكيلات لم يكن من السهل أن توجد قبل هذا الروائي وجيله. من هذا البناء لا تخلو الراوية مـن الأحداث بل إنها مكثفة بها بحيث لا تخلو جملة من الحـدث. أحداث صغيرة منتشرة على سطح الرواية.اختر أي صـفحة واقرأ فيها ستجد كما ضخما من الأحـداث المكثفـة التـي تحملها الجملة ذاتها، حركة خارجية أو داخلية، حـوار مـع الآخر أو مع النفس، ذكرى قديمة متجـددة، جـرح ينـزف صديدا وينز ألما، وصف المشـهد مـن الطبيعـة ؛ البحـر أوالمدينة أو من الغابة أو من الأهوار أو من النهر. كل جملة تحمل حدثًا أو أكثر، وتحمل إعلاما لا يغيب تعـدده ، أمـا الأحداث الكبيرة فهي كثيرة ولكنها لا تبدو كذلك في الرواية

لأنها ليست منسقة بحيث تبدو كذلك. مئات الأحداث الكبيـرة التي تنبني عليها حركة الرواية وحركة الشخصيات.

مهدي جواد ومهيار الباهلي هاربان من طغيان الحكم القومي في العراق بعد معارك مع الحزب وضد قيادة الحزب المراهنة على البرجوازية الوطنية: المنهج الذي سـاد فـي مختلف الأحزاب الشيوعية العربية، كما يرصـد المؤلـف، والذي أدى إلى كوارث أشار إليها أيضـا المؤلـف فـي العراق ومصر والجزائر وهو يصنف بالتفصيل الدقيق حركة الحزب العراقي وتاريخه ونضاله بل وحتى أسماء قياداتـه، هذه الحركة التي انتهت بما آل إليـه حـال مهـدي جـواد المطرود والمهان والذي لايعرف شيئًا عن المستقبل المظلـم مثله مثل مهيار وإن كان الأخير أكثر تماسكًا فيما يبدو.

في "بونة" تسير الحياة عادية، يلتقيان ويلتقـي كـل منهما مع فتاته أو امرأته ويلتقي بالشارع وبالنـاس الـذين يبدون عدوانيين إزاء هذين الشرقيين اللـذين يسـيران مـع بناتهم علنًا في الشوارع وتظل الحركة هكذا بطيئـة طـوال الرواية المقسمة إلى عدد كبير مـن الاقسـام ولاتشـتعل الحركة إلا في الأجزاء الأخيرة التي وجدنا لها بشـائر فـي

مناطق مختلفة من الرواية سواء عن طريق السرد المباشر لأجزاء من الأحداث التي ستأتي فيما بعد، أو بتلميحات في الأسلوب الذي يعطي كما قلت أكثر من معنى في نفس الوقت. في الجزء الأخير من الرواية يزداد هياج (يزيد الحاج) بسبب علاقة آسيا بمهدي التي كانت قد تحققت كاملة فيثور عليه لأول مرة. ويتعارك مهيار مع ممثل السلطة العراقية في عنابة ويجتمع الحدثان معا ليؤديا إلى زيارة البوليس لمنزل مهدي وإصدار قرار بطرده، وتنتهي الرواية بليلة زورباوية عاصفة الاشتعال؛ ليلة العشاء الأخير بين مهدي وآسيا التي كانت قد حققت ثورتها وانتقامها لأبيها من يزيد زوج الأم، وأتقنت تعلم العربية، وإذْ يرحل مهدي جواد يبحث عن مهيار فتخبره فلة أنهم قبضوا عليه.

هذا التجريد المؤلم لأحداث الرواية ليس في الحقيقة إلا سطحا للرواية الحقيقية التي تغوص عبر لغتها سردا وحوارا ومونولوجا في أشواق الجسد والروح وتمزقات هذه الأشواق؛ انسجامها وانشقاقها غوصها في اللحظة وفي الأغوار السحيقة، ورغم إيغال الكاتب في تقنيات الحلم و التقاطع والذكرى والوصف التسجيلي، إلا أنه لا يفقد أبدا

اتصال القارئ به؛ فرغم أن هذه التقنيات تقينـات حداثيـة، فإنها لا تستعمل من أجل الإبهار وإنما لأنها ضرورية ولأنها وحدها هي القادرة على الكشف بعمق عن هـذا التجـذرات والمحاقات والسطوعات، وبدونها لم يكن الكاتـب ليسـتطيع الوصول إليها. التجربة بالفعل تجربة حديثة كحادث الوجدان العربي مضمونًا وشكلاً ولاتحادث تطلعات مشـوهة نحـو الغرب وأشكاله. وربما كان هذا ماقصده حيدر حيدر بقولـه في مجلة الطريق (أغسطس ٨١) عن التجريب: "أن مصطلح التجريب لا يعني الانفلات المطلق من القوانين والوقوع في الفوضى أو النزوات الذاتية والادعـاءات الفرديـة ولعبـة الغموض واللغة المنفلتة من عقالها. وبهلوانيات االاسـتباحة الشكلية الصرفة. بإمكان الميراث العالمي للرواية أن يكـون بوصلة وقانونًا عاما، لكن لـيس بالضـرورة تحـول هـذا الميراث أو تيار منه إلى تقليد منقـول فالروايـة مظهـر معرفي كسائر المعارف البشرية يمكن استيعاب منهجها مـن خلال الثقافة. كما يمكن هضم هذا المنهج وتمثله، وبالتـالي اكتشاف الأسلوب المزيج والجدى الذي تركبه من عناصـر واقعنا القومي أو المحلي".

* **جميل عطية إبراهيم:**

والبحر ليس بملآن

رواية قصيرة لجميل عطية إبراهيم، الكاتب المصري الستيني الذي نشرت له من قبل روايـة ومجموعـة مـن القصص القصيرة. والرواية الجديدة تجربة جديدة في الشكل الروائي، تسمح بقدر عالٍ من الاخـتلاف حـول اعتبارهـا رواية. ذلك أن الحدث الروائي والشخوص التقليديـة تغيـب عن الرواية بشكل واضح. كذلك يقدم الكاتب تجربة جديـدة في منطق الحكي أو اللاحكي بمعنى أدق، لمحات سريعة من أزمان متفاوته وأماكن متفاوته، أربعين عاما من التجول بين البلدان العديدة، بين تجارب الحب والسياسـة والتصـعلك.. ورغم كل ذلك فإن البحر ليس بملآن.

العنوان دقيق، يعبر عن قلق الراوي، وربما الكاتـب بل وجيله أيضا. والكاتب – بمنطق كتابته – يضع القـارئ حقًا في هذه الحالة، حالة عدم الامـتلاء أو عـدم التحقـق، فالراوي الذي عاش في مصر وشـهد ازدهـار الناصـرية وفردية عبد الناصر، يعيش تجربة أخرى خـارج مصـر،

يستمتع فيها بقدر من الحرية، دون أن يحقق ذلك لـه شـيئًا يغنيه عن مصر وعن تذكرها الدائم. صراع بـين عـالمين، عالم مرغوب لايمكن للراوي أن يعيش فيه، وعالم مرفوض من الداخل، ولكنه يسمح بالحياة فيه. وهكذا يظل البحر دون الامتلاء.

يحاول الكاتب أن يعتمد بعض عناصر الـربط بـين هذين العالمين، كان يتذكر مشاهد بأكملها من عالم وهو فـي قلب العالم الآخر، أو يكرر فقرات بأكملها. بالطبع هذه ليست مجرد وسيلة للربط، وإنما هي أيضا خاصية من خصـائص أسلوب الكاتب، والذي يتميز أيضا بقصر الفقرات وسلاسـة اللغة وتهكميتها المعتمدة على الفقرة والمعنى، ولـيس علـى اللفظ.

النزول إلى البحر

في "النزول إلى البحر" ينتقل جميل عطيـة إبـراهيم نقله جديدة ومهمة بعد "أصيلا" و "البحر ليس بملآن". هو هنا يقدم عالما ثريا في بناء ثري. بناء خاص، جديد وفريد، رغم استفادته من مختلف أنماط بناء الرؤية الحديثة و المعاصرة.

في هذه الرواية ينجح الكاتب في تحقيق مجموعة من المعادلات الصعبة. فهو يقدم في عدد محدود من الصـفحات عددا كبيرا من الشخصيات (نحو خمس وعشرين شخصـية) تنتمي إلى عوالم متعددة وتكاد تكون متناقضة أحيانًا، رغـم انطلاقها جميعا من مكان واحد وزمان واحد، هـو منطقـة المقابر بالقاهرة التي تحولت إلى منطقة سكنية كثيفة، وهو ينجح في تقديم هذه الشخصيات بكل كثافتهـا وثرائهـا فـي الحدود اللغوية الضيقة والمكثفة. ويحقق ذلك عبر التخلي عن أسلوب السرد التقليدي، والاعتماد على أسلوب أجاده عبـر أعماله السابقة هو أسلوب التقطيع والتداخل، الـذي يعطـي كثافة لا يعطيها السرد العادي، كثافـة متعـددة المسـتويات دلاليا. وفي نفس الوقت لا يسقط في التشتت الذي يمكـن أن

يؤدي إليه هذا العدد من الشخصيات وهو يفعل ذلـك عبـر التركيز على بعض المحاور الأساسية التـي تشـير إليهـا مجموعة من الشخصيات الأساسية، رغم أن مفهوم البطـل ليس موجودا بالمعنى التقليدي.

نستطيع أن نلتقط مجموعة من الشخصيات المحورية التي ليستقطب عددا آخر من الشخصـيات. وتلتقـي هـذه الخيوط في مواقع مختلفة (تشمل جانبي القـاهرة) وأزمنـة مختلفة تمتد منذ أوائل الخمسينيات وحتى نهاية السـبعينيات لترسم أبعاد البشر، وأبعاد الصراعات الاجتماعيـة العميقـة التي عاشها المجتمع المصري في تلك الفتـرة. مـن هـذه المحاور نستطيع أن نلتقط ثلاثة محاور أساسية وهي:

١- محور سيد، الذي نراه – أول مـانراه- فـي بدايـة الرواية وقد قطعت ساقه إثر حادث قطار ليبقى في المستشفى وحوله كل أهل منطقة المقابر، رغم أنه لا يعيش معهم الآن، وإنما في شقة مستقلة في منطقة أخرى في القاهرة. وعبـر تداعيات الحلم والمرض نعرف أن سيد (بيبه) كان طالبا اهتم بالعمل السياسي من خلال الاتحاد الاشتراكي، وأدى للسلطة الناصرية خدمات جليلة، وأنه في حالة لا يفهم فيها مايحدث

في مصـر الآن: لمـاذا جـاء الانفتـاح؟ ولمـاذا جـاء الصهاينة؟..الخ.

ومع سيد - في المستشفى – تبقى لـواحظ بجـوار سريره، وقد تركت عملها وتفرغت له، وخلال حوارها مـع سيد (أو مع صفية) أو تداعياتها الخاصة نكتشـف تاريخًـا طويلاً وثريا من الصراع مع هذه الحياة، منذ أن كانت طالبة رياضية باهرة، ونشيطة في العمل السياسي السري ثـم سجينة، ونكتشف علاقتها بسيد التي ازدهرت قبـل السـجن وانقطعت بعده تماما، رغم زيارات سـيد المتعـددة وغيـر المفهومة لها في مقر عملها في البنك.

وثمة شخصية تبدو عابرة في الحـديث بـين سـيد ولواحظ هي شخصية غبريال ذلك المناضل الشيوعي الـذي مات في السجن دون أن يعترف علـى زملائـه، وخاصـة الدكتورصادق (أخو لواحظ) الذي تحول إلـى انفتـاحي عظيم ومدافع عن الانفتاح في عهد السادات. ورغم صـغر حجم شخصية غبريال في الرواية (حيث لا تحتل سوى عدد محدود من السطور)، فإنها تحتل أهمية كبرى حيث تتمثـل

ضميرا يؤرق جميع الشخوص الـذين يعرفونـه، والـذين يقتربون من خيانته بطريقة أو بأخرى.

ومن خلال وجود سيد في المستشفى نتعـرف علـى شخصية صفية، تلك التي كانت تشد اهتمام سيد فـي فتـرة سابقة، ثم تزوجت الدكتور صابر، بعد علاقة طويلة وانقطاع وهي نموذج لبنت المنطقة التي كونت لنفسها عالما خاصـا عبر المشغل الذي أقامته، وهي بذلك شاهد مهـم علـى مـا يجري؛ لوجودها الدائم في المنطقة.

وحول سرير سيد نتعرف على علاقـة ثلاثيـة (أو رباعية) مهمة ودالة: أبوسيد وأمـه وزوجـة الأب (سـنية) وأخوه الصغير من تلك الزوجة الجديدة الشابة التي تزوجهـا الأب وهو عجوز، وكان سيد يود أن يمنعه من ذلك حتى ولو بعملية جراحية (المشهد الافتتاحي في الرواية). وتبدو هـذه العلاقة، التي ترد أكثر من مرة في الرواية أكثر أهمية مـن حجمها إذ أنها يمكن أن ترمز إلى موقف سيد من الحيـاة وتجددها بعد انتهاء دوره الناصري- الأجهزة. كمـا يشـير الدكتورصابر: "أن دولة الاتحاد الاشتراكي والمخابرات قـد زالت، وأن هذه الجراحة جريمة لاتغتفر، ولايقدم عليها ابـن

إلا إذا لوثته الأجهزة". وإن كان ذلك لا يتسق مع نهاية الرواية.

٢- أما الدكتور صابر، فهو شخصية أخرى تبدأ بها الرواية أي أنها تمثل محورا آخر، ربما أكثر أهمية من محور شخصية سيد؛ فهو طبيب ناجح ابن ذوات منطقة المقابر (أهله يمثلون الرؤوس الكبيرة في عالم دفن الموتى والفِراشة). وقد بدأ حياته العملية في غرب النيل، ولكنه قرر أن يتركها وينتقل ليعيش كلية في عالم المقابر، يعرف كل كبائره وصغائره بشرا وأماكن وأحداث، ويعتقد أنه قد نزل إلى البحر، وربما ينزله مرتين (وهذه حماقته الوحيدة في نظر سيد)، يخدم كل البشر في المستشفى وفي العيادة. كان على علاقة بصفية ثم تركها ليتزوج من أستاذة فلسفة ثم طلقها وعاد ليتزوج من صفية ويقضي بقية حياته معها في المقابر.

لا نستطيع أن نعرف في شخصية صابر شخصا سياسيا بالمعنى المباشر، ولكنه يمارس بالفعل نمطًا محددا من الممارسة السياسية (التي تبدو مستقلة عن السياسة) أي خدمة البشر الفقراء فحسب – خدمة لذاتها – دون تطور سياسي

محدد أو واضح. ولذلك فقد كان من الطبيعي أن ينتهي هـذا النمط دون استمرارية (سوى ما تبقى في ضـمائر البشـر المخدومين).

إذ أن الدكتور صابر يموت فجأة (وإن كان الكاتـب يمهد لذلك في وسط الرواية حين تشير صفية وسيد إلى أنه سيموت كما مات أخوته من قبل فـي الخمسـين). ويخلـف عيادته فارغة لتغلق بعد أسبوع من موته.

على هامش الدكتور صابر وعلى نقيضه يبدو الدكتور عزمي زميله في المستشفى، أن الذوات المضطرب شـبه المختـل، الذي يلجأ إلى صابر لاستشارته في مشاكله، فيحلها بطريقة عملية تبدو غير مقصوده - إذ يقوده إلى النـزول إلـى البحر بتوليد إحدى نساء المقابر. وخلال ذلك يتعرف علـى جلفدان هانم (أرستقراطية كما هـو واضـح مـن اسـمها) فيتزوجها. وحين يموت الدكتور صابر يحـاول أن يـؤدى بعض جميله بالبقاء في العيادة، لكنه لا يتحمل سوى أسـبوع واحد ويقرر الانتقال إلى عيادة فخمة في الإسكندرية.

٣- وعلى هامش هذين المحورين الرئيسيين، وفـي تـداخل معهما، تظهر مجموعة من الشخصيات، التي تعـيش حيـاة

متميزة في داخل حياة القبور، وتكاد هذه المجموعة أن تكون أكثر الشخوص تمثيلاً حقيقيا لسكان المقابر في القاهرة. فكما أن المدينة السكنية (التي كانت قبورا) تعيش علـى هـامش مدينة القاهرة، فإن سكانها يعيشـون علـى هـامش شـكان القاهرة، أو حتى على هامش بعض سكان القبور أنفسهم (مثل الدكتور صابر مثلاً). من هذه الشخصيات نجد في الروايـة الخواجة جرجس (مسئول الأرشيف في المستشفى) أو شطارة الذي يتاجر في كل شئ من أجل المال، وأم إسماعيل المِعددة وزاهية والحاج إسماعيل وزوجته. يعيش كـل مـنهم علـى تجارة من نوع ما، محدودة القيمة والأهمية، ولكنها يمكن أن ترتفع قيمتها وتصبح هي الأهم والأعلى قيمة مـع عصـر الانفتاح؛ فأرشيف جرجس إذا نظر إليه باعتبـاره وثـائق تاريخ الطب يصبح مصدر غنـي فـاحش. وشـطارة إذا أدرك مواهبه في السمسرة، يمكن أن يتحول إلـى تـاجر عمله كبير، و أم إسـماعيل إذا أدركـت أهميـة جسـدها وصوتها تحولت إلى نجمة تلفزيونية مهمة.. وهكذا..الخ.

ورغم أن الكاتب يعطي هذه الشخصـيات الفرصـة والمساحة الكافية للحلم، إلا أنه لا يعطيها إمكانية تحقيق هذا

الحلم، فهو يدرك أن مثل هذا العالم الهامشـي لا يمكـن أن يكون هو العالم الأساسي، ولا يمكن للطفليين أن يكونوا هـم السادة والحكام. غير أننا نشعر أن الكاتب لايقدم لنا ذلك عبر تطور الشخوص أنفسهم، وإنما يفرض عليهم نوعا من الموت أو العجز الحتمي الفنتازي. فالخواجة جرجس يجن بزينـب (الممرضة في المستشفى) وحين تتزوج مـن سـيد يهجـر المستشفى وقد شله المرض حتى الموت.

وشطارة يصاب بسرطان المثانة وينتهـي بـالموت. وزوجة الحاج إسماعيل تصاب هي الأخرى فجأة بالسرطان. ويحاول الكاتب فـي الحـالتين الأوليـين أن يقـدم مبـررا ميتافيزيقيا (هو الآخر) فحسب منطق الخواجة جرجس؛ فإن (زينب) هي السيدة العذراء ومن يحـاول الاقتـراب منهـا بغرض، فلابد أن يصاب إصابة معجزة، انتقاما إلهيا. وكـان يتوقع أن يصاب سيد بمرض قاتل حين تزوج منها، ولكـن سيد لايموت وهو الذي يموت.

وفي هذا المحور الأخير يستطيع الكاتب - إذن – أن يصل إلى عمق الحياة في عالم القبور أكثر مما في المحورين السابقين. فهنا يقدم الكاتب الحياة اليوميـة لهـؤلاء البشـر،

معاناتهم اليومية وأحلامهم ومصيرهم أيضـا، بينمـا كـان مشغولاً في العالمين السابقين بهمـوم هـؤلاء المثقفـين أو السياسيين بشكل أو بآخر. غير أن المهم هو أن التداخل بين الشخوص في الرواية كلها لايمكن إنكاره، بل لم يكن يجـوز لنا أن نفصل على النحو السابق، لولا رغبتنا في الكشف عن عالم الرواية وخطة الكاتب في تقديمها. يتم هذا التداخل عبر منطق التقاطعات الذي يجيده الكاتب جيدا، تقاطعـات بـين الشخوص، في الزمان وفي المكان، وفـي طريقـة القـص: السرد، الحوار، التداعي...الخ. وهو منطق بقدر مـا يجهـد القارئ، يقدم ثراء دلاليا قويا، لايستطيع أن يقدمـه منطـق الرواية العربية التقليدية (المحفوظية).

إن هذا المنطق في البناء يقدم لنـا طـوال الوقـت لحظات مشحونة بالدراما والصراع، الذي يبدو شديد الهدوء، ولكن هذه اللحظات لا تتطور وتنمو- بذاتها- لتصنيع العقدة أو الحبكة ثم الحل. بل إن هذه اللحظات الصـراعية تبقـى حالات على امتداد خطوط أفقية متداخلـة، صـانعة – فـي النهاية – عالما فسيفسائيا مليئًا بالنتوءات التي تقلقك. هـي لا تضعك في تناغم وانسجام، مثلما هـو الحـال فـي الشـكل

التقليدي من الرواية، لأنها ترى العالم ذاته غير منسـجم ولا متناغم، وترى أنـه لـيس مـن الخيـر (بالمفـاهيم الفنيـة والأخلاقية) أن تزيف هذا العالم وتكتشف فيه انسجاما غيـر موجود.

ورغم كل ذلك، فإن القارئ يستطيع أن يستشف خطة – يجردها لنفسه من تراكم الأحداث الصغيرة في الروايـة. فالرواية تقدم مجموعات من البشـر يعيشـون، كـل مـنهم بطريقته الخاصة في الحياة، وإن كانوا محكومين – بالطبع – بمنطق الحياة التي يعيشون فيها، عالم المقابر. والمهـم فـي ذلك هو الصراع المختفي بين أكثر من منطق في الروايـة. فهناك منطق الدكتور صابر الذي يبدو أنـه لـه الانتصـار الحقيقي، فهو ناجح في علاقاته الإنسانية، يحقق ذاته، ويفيـد الناس بالفعل (معظم المواليد في المنطقة اسمهم صابر)، دون أن يعطي اهتماما خاصا لتأمل ما يفعله أو يضعه في سياق. هو يعمل فقط حتى دون أن يهتم بتكريس هذا الـنمط لكـي يستمر بعد أن يموت هو شخصيا. وهو يموت فجـأة مثـل النمط الآخر من الحياة: نمط الهامشيين، كلاهما محكوم عليه بالموت وعدم الاستمرار. في مقابل ذلك هناك ثلاثة أنمـاط

من الشخصيات يثبتون وجهة نظر سياسية واضحة: هنـاك سيد الناصري القديم الذي لم يعد يفهم ما يدور في المجتمع، ومع ذلك فهو يعيش ويتزوج تلك الفتاة الخلابة التـي تمثـل شيئًا جدديدا وليس لها علاقة بماضيه" زينب". وهناك لواحظ الشيوعية القديمة التي انتهت كل حياتها تقريبا (البنك – الحب – الأخ) وتعيش لحظة توقف كاملة. ثم هناك الدكتور عزمي الذي تزوج من طبقته الأرستقراطية، وانتقـل للعـيش فـي الإسكندرية.

وتبدو درجة الصراع بين الهامشيين، ونمط الدكتور صبري، ثم نمط الدكتور عزمي، صراعا محدودا فكل مـنهم له طريق محتوم وواضح، والنصر فيـه (كمـا يبـدو مـن الرواية) للدكتور عزمي الذي يستمر في الحيـاة، والكاتـب يؤمن على حقه الكامل في ذلك. أما الصراع بين الناصريين والشيوعيين (سابقًا) فهو الصراع القوي الحقيقي. وهو لـيس صراع حياة، وإنما هو صراع حول رؤية الحياة وحول كيفية النزول إلى البحر. يبقى الكاتب هذا الصـراع حتـى نهايـة الرواية دون حسم: "دق جرس التليفون في شقة لواحظ وكان

سيد على الطرف الآخر يشكو لها من الزواج ويقول لها: "ها نحن ننزل البحر مرتين".

فأجابته قائلة:" نحن لم ننزل البحر مطلقًا" ووضـعت السماعة غاضبة".

غير أن الكاتب بمجرد ترتيبه للفقرة، بحيث يجعـل القول الأخير للواحظ، يشير إلى أنه يتبني موقفها، فهي لم تنزل البحر إطلاقًا. هذا أكيد. ولكن هل الآخرون أيضا لـم ينزلوا إلى البحر إطلاقًا؟ يبدو الكاتب وكان يقول ذلك، حين تستعمل لواحظ ضمير "نحن". ومن المؤكد أن الجميـع لـم ينزلوا إلى البحر، إذا كان المقصود بالنزول إلى البحر هو إقامة علاقة حقيقية مثمرة مع المجتمع بـالمفهوم السياسـي. بهذا المعنى فإن أيا من القوى السياسية في مصر، لم ينـزل إلى البحر الحقيقي للحياة، ونعود مرة أخرى للقـول بـأن" البحر ليس بملآن"

هذه هي الامتدادات الطبيعية للجملـة الأخيـرة فـي الرواية. غير أن حركة الرواية ذاتها مليئـة – مـن وجهـة نظري- بالحياة، بالصراع معها، بالرغبة في تغييرها، بـل وفي بعض الأحيان بالعمل على هـذا التغييـر. ولاشـك أن

نموذج الدكتور صابر، ونموذج أبو سيد، هيى نماذج للنزول المستمر إلى البحر (وليس فقط مرتين). صـحيح أن نـزول غير مهدف أو غير موظف، ولكنه مهم في ذاته، لينفي مقولة أن أحدا لم ينزل البحر. وسيبقى نموذج أبو سيد تراثًا دائما، وسيبقى نموذج الدكتور صابر خبرة ضرورية فـي الحيـاة وعناصر فعالية مكبوته، تنتظر التوظيف الكامل والحقيقـي، حين ينزل الآخرون إلى البحر.

وتقديري أن صدور هذه الرواية، ومعها العديد مـن الأعمال القصصية لكُتاب السـتينيات والسـبعينيات، بهـذا الوعي، وبهذه القدرة على امتلاك الأدوات الفنية التي كانـت معطلة في الستينيات، وتوظيفها بحيث تحمل مضمونًا حقيقيا، وتتحول إلى المعنى الحقيقـي للشـكل بوصـفه تنظيمـا للمضمون..كل ذلك..هو بداية النزول الحقيقي – إلى البحر.

* **أحمد الشيخ:**

"حكاية شوق... إلى زمن آخر"

حكاية شوق" عمل متميز جديد صدر أخيرا للكاتب الروائي والقاص أحمد الشيخ عن دار الهلال. رواية تقدم العلاقات الظاهرة والعميقة في "كفر عسكر" من منظور شخصية مركزية هي شخصية "شوق". امرأة نصف متعلمة تعاين مأساة القرية في الماضي والحاضر والمستقبل، عبر معاناتها الشخصية لما حل بأسرتها، منذ الأب التاجر المتهاون الذي تنتهي حياته بالإفلاس بل والاستدانه، بفعل القمار والخمرة، والعمة التي قتل زوجها غيلة بعد زواج قصير، فتتحول إلى ثرية مسيطرة وتنتهي إلى قتل زوجها قبل الأخير ثم تموت بعد زواج مشبوه مضيعةً الميراث على شوق التي كانت قد تبنتها تعويضا عن الإنجاب.

وآنذاك كان الماضي المأساوي هذا ينتهي على هذا النحو، فإن القانون الذي أدى به إلى تلك المأساوية، أي قانون الصراع بين عائلتي القرية الكبيرتين، يمتد فعله إلى حاضر شوق التي فقدت زوجها الأول وولدها منه، كما يمتد

إلى زوجها الثاني وابنها منه أيضا، فهـذا الأخيـر (رمـز المستقبل) يبدو فاقدا للأهلية ولا مستقبل حقيقي له، مثلمـا أن علاقتها مع زوجها الثاني (علام) تبدو قلقة ولا يقين بها.

تبدو المأساة - إذن – هي المحور الأساسي للرواية، وجذورها هو الصراع الثأري بين العائلتين، وهـو صـراع يطال جميع الشخصيات حتى تلك التي لا علاقة مباشرة لهـا به كما هو الحال مع أخوات شوق اللائي يمتن ميتة غريبـة وغير منطقية إلا في ضوء المنطق العـام لنيـة الروايـة، ومنظورها لواقع القرية المصرية الذي يبدو لى أنه واقع لـم يعد قائما بقدر ما هو صورة خيالية استدعاها أحمـد الشـيخ متماسكة وقوية ومنسجمة، ليعبر بها – بطريقة غير مباشرة – عن رفضه للواقع المعاصر، سواء في القرية أو في الوطن ككل، دون أن يترك من خيوط روايته خيطًا واحدا يمكن أن يمتد ليفعل شيئًا مختلفًا عن سياق المأساة العام.

قدم أحمد الشيخ علاقات القرية – عبر صوت شوق أساسا- مستفيدا من تقنية تقطيع الزمن، زمن الماضي وزمن الحاضر يتعايشان معا في وعي "شوق" ويتتابعان في روايـة تتكون من فقرات، لا من فصول، سلسلة ممتدة تشي بأننا في

إطار رواية "تيار وعي" ونحن عنها شديدو البعد، لأننا – في النهاية – إزاء أحداث تقليدية إلى حد كبير، أفقـدها تقطيـع الزمن إمكانية نموها الدرامي، ولم يضف إليها عمق التحليل السيكولوجي للشخصيات، فيما عدا بعـض مشـاهد العمـة و"شوق"

ومع ذلك تبقى هذه الرواية واحـدة مـن الراويـات القليلة التي استطاعت أن تقدم العلاقات في الريف المصـري بقدر وافر من الأمانة والعمق، وهي دعوى للاهتمام الفنـي بهذا الكنز الثري من مادة الفن الخام.

حكايات المدندش عن زماننا

"حكايات المدندش" هي رواية أحمد الشيخ الثالثة، بعد "الناس في كفر عسكر" و"حكاية شوق". وفيها يواصل مسعاه الذي بدأ في هاتين الروايتين وفي مجموعاته القصصية الست، لتجسيد ما أحب أن أسميه رؤية شعبية للحياة والفن. وتقديري أنه هنا يقترب – أكثر مما سبق – من تحقيق هذا الهدف بقدر أعلى من التماسك والفنية، رغم أن تقسيم العمل الظاهري، إلى ثلاث وحدات، لا يشي بذلك عند القراءة الأولى.

تمتلك – كذلك – كل حكاية من الحكايات الثلاث استقلالاً واضحا عن الحكايات الأخرى، حيث يحتل مركز الحكاية شخصية رئيسية تدور حولها الأحداث، والعلاقات، التي تبدو غير متصلة بمثيلتها في الحكايات الأخرى، رغم أنها تحدث في نفس القرية "كفر عسكر" في معظم الأوقات، وكذلك أن الشخصية الحاكية (وأفضل هذه التسمية على مصطلح الراوي لأسباب ستتضح فيما بعد)، هي نفس الشخصية، أي شخصية المدندش، الذي هو شخصية الرواية الأساسية، ومن خلال عينها نرى كل شئ في القرية والوطن.

في الحكاية الأولى "النسافة وزمانها" يقدم لنا "حسنين المدندش" حكاية "الست النسافة" أي التي تنسف المحاصيل الزراعية أي تنقيها وتنظفها من الحصى والشوائب، وهي المرأة البربرية التي هبطت على القرية من خارجها حاملة أولادها من فرج الله المنسي كما قالت. كان قد تزوجها قبل أن يموت عامل في بناء السد العالي. وبمهارة ودربة تنجح النسافة في الدخول إلى علاقات القرية وتزوج أولادها، وتمتلك، وتصادق، وتعادي، ولكن دورة الحياة في القرية في الزمن الحاضر لم تعد تسمح للمهارة والدربة وحدهما أن يكونا أساسا للحياة والاستمرار، وإنما لابد من "أخلاقيات أخرى" لم تفلح النسافة في امتلاكها مما أدى إلى ضياع أملاكها وهيبتها في نهاية المطاف.

في الحكاية الثانية "المعذور وأيامه" حكاية سيد أفندي المتعلم المثقف التقدمي الذي درس بالقاهرة وعرف الدنيا وعرف السجن، وقاد المدندش إلى هذه المعرفة سواء في القرية أو في القاهرة. طاف به في علاقات القرية، وصراعها التقليدي بين أولاد شلبي وأولاد عوف، وفي تحولات السلطة السياسية من عبد الناصر إلى السادات ويبدو سيد أفندي- في

نظر المدندش – البطل المخاص المخاص، ولكنـه يغـدر، لا بسبب انتماءاته السياسية فقط، وإنما لأنه لـم يحقـق قـانون المدندش (المؤلف) في مفهوم الانتماء للقرية:

"ابن البلاد البعيدة، مين يعرف إن كان هو هو اللـى يخصنا ولا الخلق في المداين بدلوه، لبسـوه وغيـروا لهجتـه فصار منهم، يخصنا منه اسمه وكسمه، لكن بيننا وبينه حـدود" (ص ٤٩).

ورغم أن سلمان في الحكاية الثلاثة، كذلك قد اغترب عن القرية، حيث عمل ضابطًا بالجيش"المنتصر" فـي ١٩٧٣، فإنه حينما عاد إلى القرية قد نجح في توطيد علاقاته ومصالحه الفاسدة المفسدة، ويصبح هو الوحيد "الناجى" مـن شخصـيات الرواية الثلاثة الأساسية، وذلك لأنه اكتشف موازين القوي في القرية والوطن القائمة على الفساد والتزوير.أما المدندش نفسه فرغم بقائه حيا، يحلم بالمستقبل، فإن احتمـالات تحقـق هـذا المستقبل تكاد تكون- في الرواية- معدومـة، حيـث تنتهـي الرواية بتهديد واضح باحتمال انقراض عائلة المدندش اسـما ووظيفة.

تبدو لنا شخصية المدندش في القرية- من خلال الرواية - شخصية ضرورية. لها ضرورة الحياة وبدونها يصعب أن تستمر الحياة في القرية. فمنذ البداية يقدم لنا المدندش نفسه قائلاً:

"أنا حسنين المدندش، حلاق حمير الكفر، ومداوى جراحها، طبال الكفر وزماره، رداح ونداب الموتى والمغدورين وكاتم أسرار النسوان، لا خلفة ولا عيل، وأنا الذي ولدت المواشي، تنفتح الأبواب إذا قصدتها، أتعشى واشرب الشاي، لي من كل ذبيحة نصيب معلوم ولساني حصاني المفلوت يوشك أن يرميني في الهلاك لولا لجام العقل.. سافرت ورجعت، ومن حدود بلاد النوبة قبل التهجير حتى شطوط البحر المالح عرفت ناس، و عرفني ناس، ..ورغم الفقر وقلة الحيلة معدود في الكفر ومحسوب حسابي" (ص ٥).

ويعود قبل نهاية الرواية واصفًا نفسه وحاله:

" أنا حسنين ابن حسنين ولتاسع حسنين كما تعرفون، وصفتموهم بنفس الوصف ولم يعترض أي حسنين على صفة المدندش. الدندشة كما قال جدى لأبي مرة تعني الفرحة والبهجة، وعلى أي مدندش في هذه الدنيا أن يقوم بوظيفته

الأصلية الدندشة، ولامانع من إضافة بعض الأعمال الأخـرى مثل توليد البهائم، أو حلاقة شعر الحميـر، أو النـدب علـى الأموات أو زفة العرسـان أو تجـريس مـن أمـر الأكـابر بتجريسهم.. وشجرة الدندشة ممدودة ونحيلة نحيلة، وقد طالت رغم نحول عودها وانحنت عندي." (ص ١٠٨).

فرغم أن الأعمال التي يقوم بها المدندش في القرية، ليست جزءا أصيلاً من العمل الأساسي، وإنما تتم على هامشه، إلا أنها ضرورية لإنجازه، والأهم لإنجـاز مقومـات الحيـاة الأهم، الموت والميلاد، الفرح والحزن. قـد يبـدو المدنـدش شخصا هامشيا، لكن هامشيته هي الهامشـية الإيجابيـة التـي تراقب وتعي، وتعرف وتنتقد، في معظم الحالات حتى لو أدى الأمر إلى الإذى، والأذى دائما.

ولقد لاقى حسنين المدندش الكثير مـن الأذى فـي حياته بسبب وعيه ولسانه الطويل، فقد مات أبوه بعد أن حكـم عليه بتجريس نفسه، وهو الذي يجرس النـاس. وأهـين هـو وضرب في السوق بالحذاء لأنه قال الحق. والأهم مـن هـذا وذاك هو فقدانه حلمه الوحيد في الحياة، بالزواج مـن "هبـة" الغازية التي ظل يدور خلفها في البلاد والموالد، حتى وعدتـه

بالزواج، وها هو وقد طال به العمر والانتظار قد يئس من مجيئها، كما يئس من أي أمل في أن تقبل واحدة من بنات الكفر بالزواج منه.

وهكذا، فإن البطل الذي يحمل قيم الثورة والنضال والشرف، يقتل. ومن يحاول أن يتواءم مع القيم الانفتاحية الجديدة مع الحفاظ على الحد الأدنى من القيم الأصلية والكرامة، كالمدندش (أو حتى النسافة) يهزم ويهدد بفقدان الدور في الحياة. والوحيد المنتصر هو الذي يخوض غمار الانفتاح إلى أقصاه، متخليا عن كل قيمة أصيلة مثلما فعل سلمان وأكابر القرية جميعا:

" لقد تبدلت الرسوم وتبدل الأبطال، لبس الأنذال ثياب المالكين الحاكمين المتحكمين، وخلعت الحريم في بيوتهن العالية براقع الزمن الماضي، ولبس براقع من نوع جديد، كأنني درت على كعبي واستدرت فوجدت بدل عنترة والزناتي خليفة وأبي زيد الهلالي ناسا آخرين، أنصاف أبطال وأنصاف رجال ومن ورائهم عشرات الطبالين و الزمارين والمداحين، ومثلما تختفي الحقائق توارى الرجال وراء الجدران أو انسحبوا واندفعوا تحت الأرض، ليفسحوا الطريق لكي ترتفع

النجوم الكاذبة التي تبرق وتنطفئ مثـل فقاعـات الصـابون" (ص١٠٩).

وهكذا فإن الدلالة الأساسية لبنية الرواية تحمل إدانة واضحة للعلاقات التي تسود في اللحظة الراهنة. وتبدو بالفعل مطابقة لحال الواقع الراهن سواء في القرية أو فـي الـوطن ككل. من هنا قلت أن الكاتب قد نجح هنا في تجسـيد الرؤيـة الشعبية لما يحدث للطبقات الدنيا والمهمشة، كما يمثلها بوضوح المدندش، والذي نجح الكاتب في الإمساك به بوصفه شخصـية مركزية نموذجية صالحة لعـرض رؤيتـه، وأيضـا لتقـديم الجماليات المناسبة لهذه الرؤية والمتمثلة في لغة الحكي بصفة أساسية وتقنياتها السردية.

لقد سبق أن وصفت "المدندش" بأنـه حـاكٍ ولـيس روايا، كما أنه بالطبع، ليس "رواية" بـالمعنى التقليـدي فـي الفلكلور. هو هنا حاكٍ لأنه يحكي بمنطق الحكايات الشعبية أو الحواديت بمعنى دقيق سواء كانت هذه الحواديـت الحكايـات التقليدية الموروثـة، أو أحاديـث السـمر الخاصـة بالحيـاة المعاصرة. ولعل أبرز ملامح هذا الـنمط مـن الحكـي هـو "الحكاية من داخل الحكاية" أو منطق التوليد، حيـث يطـوف

المدندش في الأزمنه المختلفة، الخاص منها والعام، ثم يعـود مرة أخرى ليواصل حكايته الأصلية، دون أن يفقد الخيط بـأي حال من الأحوال. لأنه يفعل ذلك بمهارة العالم بـالأمور فـي الحياة، الخبير المتمرس بنفوس البشر وأحوالهم وأسرارهم في القرية وخارجها. والأهم أنه عارف بتـواريخهم ومخـازيهم، وفوق كل ذلك هو يمتلك المعرفة بقوانين الحيـاة، والتـي وإن كانت تسير إلى الخلف، فإنها سوف تدور دورتها فـي نهايـة المطاف كما رأيناه في النص السابق.

هذه الدورة هي التي حكمت بنية الرواية ككل؛ فالحكاية التي تتوالد تعود إلى الدوران لتستكمل نفسها وتُغلق – في النهاية – بما بدأت به تقريبا. وتكاد تكون منفصلة تماما عما قبلها وما بعدها. جاءت "النسافة" فقيرة وضعيفة وانتهت كذلك وحكايـة سيد أفندي تبدأ من نهاية (القتل) و حكاية سلمان تنتهي بـه – رغم ثرائه – عجوزا يقوده أحد أحفاده. وفي وسط كل حكايـة عشرات الحكايات المتوالدة التي تنتهي على نفس الموال. فهذه هي دورة الزمن الطبيعية: "ترتفع النجوم الكاذبة التـي تبـرق وتنطفئ مثل فقاعات الصابون".

يمتلك المدندش أيضا ثروة لغوية هائلة، عرفها مـن حياته في القرية ومن تجواله ومن قراءاته للكتب المسـروقة " كتب عن الجن والناس والبلدان البعيدة وتواريخها، عن البحار والجبال وأنساب القبائل وسلالات الغجـر" (ص ٥-٦). وقـد يبدو أن المدندش يزين – بهذه اللغة – حكاياته للمستمعين (أو للقراء) أو ليقنعهم بأنه فعلاً عـارف بلغـة البلـدان وأهلهـا، طقوسها في مختلف مجالات الحياة، وكـلا الهـدفين صـحيح طبعا، غير أن لغة الرواية تحمل أيضا أحكام المدنـدش علـى الزمن الذي يعيش، وهو زمن ملئ بالتناقضات، ومن هنا فـإن تقنية وصف الكفر وزمنه بالألوان هي إشارة واضحة للتلـون الذي يحياه الكفر، إما بفعل تقاليده القديمة، أو بفعل السياسات المعاصرة التي تفرض على الناس أن يتلونـوا ويسـايروا أو يصمتوا. ولذلك فإن الكفر يوصف بكـل الألـوان الواضـحة المتناقضة أو الوسـيطة. فهـو برتقـالي وزهـري ووردي ونعناعي وأخضر وأحمر وكفوفه منقوشة بالحنـة الحجـازي وتفاحي وليموني ومشمي وعنابي و" السوقي" و" الفرعـوني" و" الخلاصة" المنقوش بألف لون. هذه الألوان التي تتناسب مع الموقف الذي ترد فيه، تشير إلى كثافة الطبقات التـي تـبطن

المجتمع المصري عبر تاريخه الطويل وخبرته الحياتية الممتدة، كما تشير إلى لا أحادية المعرفة التي يمتلكها المدندش (أو المؤلف) بهذا المجتمع، ومدى انتمائه إليه على مستوى الوعي، ومستوى الوجود معا. هذا الانتماء يعرف أن "التلاون" المفروض على المجتمع المصري المعاصر ليس وليد اللحظة، وإنما يستند إلى تراث من القهر التاريخي الذي أدى إلى تعدد الألوان وتناقضها وتجاورها. ولكنه يدرك أيضا أنه – مع ذلك - ظل هذا المجتمع بنية متماسكة وقوية، وأنها قادرة على أن ترفض الغريب عنها وتعزله. هذا هو القانون الذي أدى إلى تدهور حال النسافة والمدندش وموت سيد أفندي. لأنهم جميعا خرجوا من القرية وربما تبدلوا خارجها ولم يعودوا أبناءها الحقيقيين. ولعل انتصار سلمان في القرية (رغم أنه هو أيضا قد اغترب عنها) هو إشارة حادة إلى كسر هذا القانون، إذ يمكن لغير المنتمي إلى القرية والأكثر استغلالاً لها، أن يهيمن عليها، على غير العرف الذي سارت عليه القرية دائما. الإشارة هنا هي إشارة إلى الدمار الحاد الذي أدى إليه الانفتاح من كسر البنية التقليدية المتماسكة لتقاليد هذا المجتمع

– كسر يهدد بفنائه، ولذلك كانت الإدانة لهذا العصـر حـادة واضحة أكثر مما في أعمال أحمد الشيخ الأخرى.

* **أحمد إبراهيم الفقيه:**

انشقاق الذات
والبحث عن هوية روائية

تطرح رواية الكاتب العربي الليبي الـدكتور أحمـد إبراهيم الفقيه الثلاثية (سأهبك مدينة أخرى، هذه تخوم مملكتي، نفق تضيئه امرأة واحدة)، إشكالية بالغة الأهمية على مسـتوى التجربة الروائية، وتجيب عليها إجابة متميزة علـى مسـتوى الرؤية والكتابة الروائية.

تتعلق الإشكالية بأزمة الإنسان العربـي المعاصـر، أوبمعنى أدق أزمة الذات المثقفة العربية في عصرنا الحديث، من حيث طبيعة هذه الأزمة و (صيغتها ومن حيث قدرة هـذا الذات على إدراكها و(في أي مسار توضـع)، ومـن حيـث الطريقة التي يتم بها التعبير- كتابة وفنًا- عن هذه الرواية.

وفي رواية "الفقيه" علامة للحبث عن طريـق آخـر لفهم أزمة الذات، ولتحقيق هوية وطنية عربية للكتابة الروائية، وهي علامة ليست وحيـدة فـي الإنتـاج الروائـي العربـي

المعاصر، وإنما تتضافر مع علامات أخرى يحققها كثير مـن الروائيين من بينهم: عبد الرحمن منيف، حيدر حيـدر، بهـاء طاهر، صنع الله إبراهيم، الطاهر وطار، إبراهيم عبد المجيد، وغيرهم. علامات تسعى لتحقيق ما أسميه المحتوى القومي أو الوطني أو المحلي للرواية العربية.

تنقسم الرواية، كما سبق القول، إلى ثلاثة أجـزاء. تدور أحداث الجزء الأول (سأهبك مدينة أخرى) فـي أوربـا، وفي الجزء الثاني (هذه تخوم مملكتي)..تنتقل إلى مدينة (عقد المرجان) التي يشار إليها باعتبارها إحدى مـدن ألـف ليلـة وليله.. أما الجزء الثالث فإنه يقص أحداثًا وقعت علـى أرض الواقع المعاصر في طرابلس الغرب، وعلى هذه النحـو تبـدو الرواية وكأنها تتحرك إذا وضعناها في إطار البنية التقليديـة للفكر العربي الحديث من المسـتقبل المـأمول (أوربـا) إلـى الماضي وتعود إلى الحاضر في الهاية.. غير أن التأمـل فـي طبيعة كل من هذه المدن الثلاثة وعلاقة البطل الـراوي بهـا، يعطينا نسقًا مختلفًا من العلاقات.

فالرواية تبدأ في صفحاتها الأولى من الحاضر زمانًا ومكانًا، فالدكتور خليل الإمام، قد عاد إلى بلاده بعد رحلة إلى

الشمال الأوربي موفدا في بعثة للحصول على درجة الدكتوراه. "وقد تم كل شئ بحسب ماكنت أبتغي، فزت بالشـهادة العاليـة التي تنتهي عندها أحلام الدارسـين، لأبـدأ العمـل مدرسـا بالجامعة، قررت أن أنسى ومنذ اللحظات الأولى كل شئ عـن السنين التي عشتها موفدا للدراسة بأقصى مدن الشمال" (١/٨-٩). "ولكن بدأ كل شئ يتقوض وينهار عندما صـرت أسـمع طرقًا على باب البيت أثنـاء الليـل، وأقـوم مفزوعـا مـن نومي،أسأل من وراء الباب، فلا أسمع ردا" (١/٩). "إننـي لا أعيش معهم، ولا أعيش مع أي أحد آخر. حتى زوجتى صـار وجودها بجوارى على السرير كل ليلة عبئًـا لا أقـوى علـى احتماله.إنها لا تسمع طرقًا علـى البـاب ولا تعتقـد بوجـود الطارقين. (وهكذا) يشرد ذهني لحظة ويعود؛ فأجد أن لحظة الذكرى اتسعت لتستوعب جزءا من العمر بكل ما حفل به من أحداث وصور ووجوه (١/١٠).

وهكذا تبدأ الرواية بالحاضر، ولكنه حاضر لايستطيع الراوي أن يتكيف معه بعلاقاته المختلفة التي يمكن أن نستشف بعض ملامحها من هذا الجزء، ثم تزداد وضوحا فـي بدايـة الجزء الثاني، وتكتمل تماما في الجـزء الثالـث. ولأن هـذا

الحاضر الواقع فظيع وقاتم كما نرى بوضوح في الجزء الثالث؛ فإن الراوي لا يجد مفرا من الهرب؛ فيهرب في هذا الجزء الأول إلى جزء من ماضيه الشخصي، المدينة الأوروبية التي عاش فيها وأعد الدكتوراه عن ألف ليلة وليلة، أو بالتحديد عن العنف والجنس في ألف ليلة وليلة. فهو يهرب إذن إلى الذاكرة.. ذاكرته الشخصية القريبة، ومن ثم تصبح أوربا – بالنسبة له – لا نموذج المستقبل، وإنما جزء الماضي الذي يبدو أنه انتهى ولن يعود.

بهذا المعنى يمكننا أن نفهم مفتتح الرواية فهما مغايرا للمعنى التواضعي للغة. تبدأ الرواية على هذا النحو: " زمن يمضي وزمن آخر لا يأتي وبين الزمن الهارب والزمن الذي يرفض المجئ، زمن ثالث، مفازة من الرمال الحمراء تحرقها شمس تقف دون حراك، وسط سماء لها لون الرصاص" (٧/١) حسب المعنى المتواضع عليه في فكرنا العربي الحديث، فإن الزمن الماضي هو زمننا العربي القديم، التراث، الحضارة العربية الإسلامية الزاهرة، أما الزمن الذي لا يأتي، الزمن الذي لم يأت بعد، ونطمح في أن يأتي في المستقبل؛ فهو النموذج الأوربي، الحلم الذي لا نحلم بسواه. أما

في هذه الرواية، فإن الماضي والمسـتقبل يحمـلان معـاني مختلفة، وإن كان هناك اتفاق بشأن الحاضر (مفازة من الرمال الحمراء، تحرقها شمس تقف دون حراك، وسط سماء لها لون الرصاص) هذا هو الواقع المؤلم الجامد.أما ماضي الرواية فهو أوربا وأما مستقبلها، فهو ما يجسده الجزء الثاني.

إن عنوان الجزء الأول (سأهبك مدينة أخرى) هـو محاولة للهروب عبر الذاكرة، كي يهب الذات مدينـة أخـرى غير تلك التي يعيش فها ويعاني. ولكن هذه المدينـة الأخـرى لاتستطيع - رغم كل ما فيها من تحرر وتحقق على المستويين العلمي والإنساني (وخاصة العاطفي) أن تكون مدينة حقًا. فهو يخرج من هذه المدينة وقد فقد حبيبتيه (ليندا وساندرا) كما فقد ابنه من ليندا؛ إذ تركه وحيدا لا يعرف كيف سيواجه مصـيره هناك. ولذلك فإن الجزء الثاني يحمل عنوانا أكثر دقة لحلمـه المحدود (هذه تخوم مملكتي) بالذات وبالتحديـد، لـم تسـتطع الذاكرة: الجزء الأول أن تنقذ البطل من أزمته، بل إنها زادتها حدة، فقد دخل في حالة المرض النفسي في بداية الجزء الثاني، حيث لم يعد قادرا على الذهاب إلى العمل وعاش فـي شـرود حاد وصل به إلى حد معانقة البحر في إحدى نوبات الشرود

هذه، وفي نوبة أخرى نجده يعود إلى ألف ليلة وليلة؛ ليعد بحثًا جديدا عنها ويلقيه في محاضرة، سنعرف فيما بعد أنه التقى أثناءها بفتاة هي الفتاة التي عشقها في الجزء الثاني (بدور) وسعى إلى الزواج منها في الجزء الثالث (سناء).

ويشير تسلسل الأحداث إلى أن ما قاد الراوي إلى الحلم (الجزء الثاني) ليس هو مجرد جزء يتسع من الذاكرة الشخصية كما كان الحال في الجزء الأول، وإنما هو استعانة بالذاكرة الأبعد والأكثر شمولاً: الذاكرة الجماعية. فالعودة إلى ألف ليلة وليلة هي عودة إلى تراث أمة وليس مجرد جزء من تاريخ الراوي الماضي الذي أعد فيه رسالة الدكتوراه ألف ليلة وليلة، هو الذي يحدد له محور الحلم، ولكن ما يدفعه إلى ممارسة الحلم نفسه، جزء آخر من الذاكرة الجماعية، ذاكرة الأسرة، فأخت الراوي تذكره بمنزل الأسرة القديم، فيذهب لزيارته ليجده قد تهدم، ولكن بخور الشيخ الصادق أبو الخيرات يتسلل إليه من خرابة مجاورة لهذا البيت فيذهب إلى هذه الخرابة، ويتوهم أن الشيخ مازال حيا، ويبدأ جلسة معه معدا إياه للانتقال إلى مدينة الحلم الذي يستغرق على مستوى الوعي ساعة واحدة ولكن مدته المعيشة في داخل الحلم، تصل إلى العام.

يقود الحلم الراوي إلى مدينة (عقد المرجان) التـي يستقبله أهلها استقبال الملوك الفاتحين، ويتوجونه أميرا عليهـا بالفعل، بعد أن كان أميرها السابق قد مات، ويزوجونـه ابنـة ذلك الأمير.وهذه الملامـح للمدينـة بالإضـافة إلـى بعـض الأوصاف الظاهرية العامة تشير إلى أنها مدينة من مدن ألف ليلة وليلة بالفعل، غير أن مجمل العلاقات التي يعيشها البشر، تشير إلى نمط آخر من المـدن، هـو المدينـة الفاضـلة (أو اليوتوبيا)، حيث تتحقق العدالـة المطلقـة والحريـة المطلقـة والمساواة المطلقة. لا سلطة، لا قضاء، لا قيود، لا عمـل إلا للمتعة. أما العيش فهو متحقق لمن يريد وكيفما يريـد، هـي مدينة الحلم الاشتراكي الطوباوى إذن الذي لم يتحقـق لا فـي ألف ليلة وليلة (مجتمعها) ولا في أي لحظة أخرى من لحظات التاريخ.

يعيش الراوي سعيدا بالمدينة وأهلها وعلاقاتها مـع زوجته ثم مع عشيقته (بدور) التي تظهر وتختفي عدة مرات، وهو يسعى وراءها ملتاعا حتى نهاية الجـزء، حيـث يسـمع صوتها خارجا من الغرفة السرية المغلقة التي حذر منها منـذ البداية، لوم يقترب منها طوال هذا الجزء، ولكن صوت "بدور"

يجعله يندفع ليحطم باب هذه الغرفة، فتنطلق منها رياح صفراء مسمومة تحطم المدينة بمن فيها وما فيها، وهذا حدث قد توافق مع احتفال المدينة بإطلاق أول مدفع اخترعوه بعد أن علمهـم الراوي بعض مفاتيحه وأسراره. هذا المدفع في الحقيقة- كـان نهاية هذا الزمن الحلم، انتهى الزمن الجميل؛ لأن هذا المـدفع سوف يفرض منذ الآن منطقه الخاص. وله لغة سوف يجبرهم على الحديث بها، وهو يريد منذ اليوم حاكما يتحكم في قوتـه، ويشرف على استخدامه. انتهى التكافؤ الـذي يضـمن العـدل ويتيح لجميع الناس حياة متساوية (١٤٨/٢-١٤٩).

وهكذا يتحطم الحلم، ولا يبقى أمام الـراوي سـوى الاستيقاظ والعودة إلى الواقع المؤلم، لم يبق أمام الدكتور خليل الإمام بعد يأسه من النموذج الأوربـي المعاصـر والنمـوذج الطوباوي المستحيل تحقيقه إلا أن يعود إلى الواقع، ويحاول أن يجعل منه أفضل ما يمكن وما يستطيع. ولكنه يعرف - منـذ البداية - أن هذا نوع آخر من الهروب، وإن كان هروبا إلى الأمام. وتتجسد محاولة أسطورة الواقع أو العيش في الأسطورة الواقع، في تعرفه فجأة أثناء إحدى الرحلات على (سناء) والتي تشبه (بدور) تماما، وبعد حين يكتشف أن هذه الفتاة التي سبق

له أن رآها وناقشها أثناء محاضرته عن ألف ليلة وليلة، هـي التي أوحت له بحلمه (بدور) والتي عاش معها الحلـم كـاملاً، وترك في أحشائها جنينًا لم يره، ولم يعرف إن كان قد قضـى عليه في النهاية أم لا.

تدور أحداث الجزء الثالث كله "نفق تضـيئه امـرأة واحدة" هي سناء، فيبذل الراوي مجهودا حتى يتحابا، ثم يطلق زوجته، ويبدأ الإعداد للزواج من سناء وفي هذه الأثناء يعيش في قرية ساحلية جميلة يلتقي فيها بسـناء، وبأصـدقاء قـدماء يعملون في مجال الغناء، لنكتشف من خلال سـهراتهم مـدى الفساد الذي يعيشه المجتمع الليبي في اللحظة الراهنة. وينتهي الجزء الثالث ولم تنته بعد الاستعدادات للزواج، بـل وينتهـي مثلما انتهى الجزآن الأولان بتحطيم هذا النموذج أيضا. حـين يحاول أن يغتصب فتاته (التي ظلت حتى النهاية تقليدية ترفض أن تعطيه جسدها رغم تحررها الظاهر) فترفض أيضا؛ فيثور عليها ويغرر بها ويمزق ملابسها، فتهرب منه. وحين يـتحطم هذا النموذج الثالث، لا يصبح أمام الراوي سوى حل وحيـد، هو الاستسلام: سأمضي في الطرقات متحـررا مـن الهمـوم والمسئوليات وأمراض الاغتراب التي يصيبني بها النهـوض

للعمل كل صباح.. أرتدى ابتسامة لا تغيب. وأخترق الشوارع ماشيا دون أن أحس بأنني أعوم في كوب من الماء، لأنني لا أحمل ذاكرة ولا تاريخًا، لا وهما ولا حلما ولا عشقًا كاذبا. لا أنتمي لأحد إلا لظلي، ولا أعترف الا بأقنعتي. ولا أزهو بشئ إلا بهذا العطب الجميل الذي أصبح وساما يتلالأ في ضوء الليل.

زمن مضى، وزمن آخر لا يأتي، ولن يأتي. وبين الزمن الهارب إلى الوراء، والزمن الهارب إلى الأمام، زمن ثالث هو زماني، الذي سأكون فخورا بالانتماء إليه. فخ جميل بين زمانين، حفرة تغطيها شبكة مدفونة تحت الأتربة (الحجارة والطحالب والحشرات والحشائش والديدان، لا يراها إلا من أضاء قلبه عطب كغلس الظلام.. سأسقط سقوطًا جميلا، يليق بإنسان يعتنق فلسفة اللهو واللعب. سأسقط وأنا أضحك وأغني معانقًا ظلي.

زمن ثالث هو زماني.

زمن السقوط والفخاخ والأقنعة والطحالب.

زمن الرعب الجميل، الجميل..) ٢٥٧/٣- ٢٥٨).

بهذه النهاية تبدو الرواية وقد بدأت برفض الواقع وأخذت تبحث عن نموذج آخر أكثر إنسانية يكون بديلاً.. ولكنها تنتهي باليأس والاستسلام لهذا الواقع، وعلى الأخص للجانب السيئ فيه. لم يقبل الراوي هذا الجانب ولم يقتنع به عقلاً، ولكنه يئس ولم يعد يملك القدرة على فعل شئ فهو استسلام العجز وليس تسليم المؤمن. من المؤكد أن صورة الواقع التي لاحظناها منذ بداية الجزء الأول، وتنامت عبر الجزء الثاني واتضحت بجلاء في الجزء الثالث، هي صورة لواقع قاهر لكل ما يمكن أن يحلم به الإنسان، غير أن تفسير الرواية على هذا النحو: واقع قاتم يدفع بأفراده إلى الانتحار هو أمر ساذج وسطحي، ولا يظهر خصوصية الرواية وتميزها عن غيرها من الراويات العديدة التي يمكن أن تصل إلى نفس الغاية، هذه الخصوصية التي تكمن في طبيعة الراوي نفسه، والذي هو في النهاية ابن لهذا الواقع، ولكن ليس الواقع الراهن فحسب، و إنما الواقع الذي هو ابن التاريخ بتناقضاته في الماضي القريب والبعيد.

إن صورة الواقع في الرواية ليست أساسية بذاتها. ولا يهدف الكاتب إلى تصوير الواقع فيها. ومع ذلك فإن هذا

الواقع جاثم بقسوة في داخل الراوي نفسه، بحيث لا يمكن فهم هذا الراوي دون فهم هذا الواقع الممتد إلـى الـوراء بصـفة أساسية، وهذا ما يكتشفه الكاتب بجلاء خلال الجزء الأول من الرواية، حيث يتذكر الراوي صراع الحلم والعنف في تكوينـه الأسري منذ أجداده وآبائه، وصراع البحر والصـحراء فـي الطبيعه الليبية (العربية).

إن الراوي واقع منذ القدم في صراع حادٍ بين العلـم والتجارة في تكوينه الأسري. فالأب الذي عاش متنقلاً يجمـع حديد القنابل المزروعة في الصحراء منـذ الحـرب العالميـة الثانية. حتى انفجر حقل ألغام نجا منه، فاسـتقر فـي المدينـة يزرع بستانًا اضطر في النهاية إلى بيعه بعـد أن حاصـرته المدينة، هذا الأب كان حريصا على أن يعلم ابنه تعليما دينيـا كي يواصل تاريخ جده الفقيه، وحتى لا ينتصر عليه تراث جده لأمه الذي كان قاطع طريق، تحول فيما بعد إلى تاجر قوافـل بعد أن اهتدى على يد الجد من الأب، ولكن مشـروع الأب لا ينتصر، سواء مع الأخ الأكبر للراوي، أو مع الراوي نفسـه؛ فها هو الراوي يسلك طريق التعليم المدني، ويرث أبـاه فـي صراعه الداخلي هو الآخر، بين المغامرة والاسـتقرار بـين

العنف والحلم الأخضر الرقيق الذي يذبل تحت وطأة المدينـة. وهاهو الأب يموت ذات اللحظة التي كان الراوي يقضي فيهـا سهرة صاخبة، هي وإن كانت تتنافى مع ما يطمح إليـه الأب بالنسبة للابن، إلا أنها تحقيق لجانب غالب على الأب ورثه منه الابن. (راجع ج١، ص٧١- ٧٢).

إن هذا الصراع العميق في تكوين الراوي، والـذي سيظهر أثره فيما بعد. هو أثر مباشر من آثار الواقع العربـي الكامن في تكوين ذات الراوي، وكما هو واضح؛ فإنـه واقـع تركت آثارها عليه الحرب العالمية الثانية، ودخول المدينة فجأة على الصحراء العربية. وهذه الآثار وإن كانت قد بـدت فـي ماضي الراوي الممتده داخله، فإنها مازالت تعمل عملهـا فـي الحاضر أيضا.

يقول الدكتور خليل الإمام: "أخذنا السـيارة، وذهبنـا نطوف بها شوارع طرابلس بحثًا عن لحظة انـدماج معهـا.. ولكنها ظلت، وبرغم صلة الدم التي تربطنا بها، تمنحنا وجهـا مقفلاً لا يعد بأية مسرة، مغلقة بأزقتها، لم تعد قرية ولم تصبح مدينة بعد، لا هي شرقية ولا غربية، لا تنتمي إلى الماضي ولا تنتمي إلى العصر، معلقة بين البحر والصحراء وبـين زمـن

مضى وزمن لن يأتي، تعيش مأزقها التاريخي. منذ أن تخلـت عن طبيعتها القروية وفشلت في اكتساب طبيعة جديدة. انتهـى الزمن القديم بأفراحه البدوية وحلقاته الشعبية.. وباغتها زمـن جديد لم تكن مهيأة له، راغبة في أساليب حياتـه العصـرية، فرفضت الانتماء إليه، وظلت معلقة بين ماضيها وحاضرها، لا تجد شيئًا تنتمي إليه أو ينتمي إليها.." ٢٣٥/٣ - ٢٣٦".

إن زمن طرابلس هذا، ليس زمن طرابلس بوصـفها مدينة فحسب، وإنما هو أيضا زمن أهلها، ومن بينهم الراوي، ومن هنا فإن هذا الزمن ذاته، هو نفس الزمن الذي انتهت بـه الرواية، زمن الراوي، ونفس الأزمة التي عاشها الراوي منـذ بداية الرواية وحتى نهايتها ، واستطاع في الجـزء الثالـث أن يدركها حين قال: أحاول أن أجعل الشخصيات المتناقضة التي تسكنني تتحد في شخص واحد، وتتعامل مع الناس بسلوك يلقى الرضا منهم.كما أحاول أن أجمع الأزمنة المتعددة المتناقضـة في زمن واحد. وأن أضبط إيقاع هذا الزمن الداخلي مع الزمن الخارجي ـ جمع المحدود باللامحدود ـ وزمن الحلم بـزمن الواقع" (١٥،١٤،٣).

إن الراوي، أسـتاذ الجامعـة، دارس الأدب، لـيس شخصا عاديا، هو شخص واعٍ ولهذا يستطيع أن يدرك أزمتـه على النحو السابق، ومع إدراكه للتشابه بـين أزمتـه وأزمـة مدينته، فمن الواضح أنه لا يتطابق مع المدينة، لأنـه حامـل الوعي الممكن، ويحاول، طوال الروايـة، أن يقـود نفسـه – مدينته إلى تحقيق هذا الوعي الممكن، غيـر أن هـذا الـوعي الممكن هو وعي شقى، ليس وعيا منسقًا متكاملاً، وإنما وعـي منشق، يقع بين شقى رحى لا يجتمعان، شـق الحلـم وشـق الواقع. شق المثال، وشق المادة، شق الحرية، وشق الضرورة، وطوال الرواية لا ينجح الراوي في تحقيق هذا الاتحاد إلا فـي لحظات قليلة سرعان ماتنتهي ليبدأ الصراع من جديد.

ولعل أبرز مجالي هذا الصراع هو علاقة الـراوي مع المرأة، تلك التي تسيطر على كل صفحات الرواية (التـي تقترب من السبعمائة صفحة) ومنذ الصفحة الرابعة من بدايـة الرواية وحتى الصفحة قبل الأخيرة منها، وربما كان هذا أحـد عناصر التشويق في الرواية (كما سنشير فيما بعد). ويسـتطيع القارئ أن يكتشف ببساطة بعد أن يقرأ الروايـة – أن هنـاك قانونًا يحكم علاقة الراوي مع المرأة. في البداية يسـعى إلـى

امرأة جميلة، سحرية الجمال ليقيم معها علاقة شديدة الحميمية والتفاني، ولكن ذاته المنشقة، ما تلبث أن تمـل هـذه العلاقـة وتبحث عن امرأة أخرى، عادة ما تكون نقيضا على نحو ما – للسابقة، وينتهي الأمر بتحطيم هذه الأخيرة أيضا وينتهي الجزء ليبدأ الآخر..الخ.

في الجزء الأول يلتقي (بليندا) زوجة صاحب البيـت الذي يقيم فيه، وساندرا علاقة يعرفها الزوج العقيم ويرضـى عنها، وينتج عنه طفل، كما ينتج عنها أيضا أزمة حادة لـدى الزواج تؤدى به إلى هجران المنزل. وأثناء هذه الأزمة يتعرف الراوي على (ساندرا) ممثلة هاويـة، يشـتركان فـي تقـديم مسرحية شكسبير ويدعوها إلى بيتـه، بيـت (ليـنـدا) لتراهـا الأخيرة عارية فتهجر البيت وتبيعه، ويهجر الـراوي أيضـا البيت، ويعيش مغامرة متقطعة حادة مع ساندرا قبل إن يعـود إلى بلاده بعد حصوله على الدكتوراه وبعد أن فقد ليـنـدا وابنـه منها.

في الجزء الثاني يتوج الراوي أميرا على مدينة "عقد المرجان" ويروح راغبا ومستمتعا- بابنة الأمير السابق "نرجس القلوب" ويعيش معها هانئًا راضيا، حتى يمل منها فيخرج إلى

المدينة ليلتقي ببدور، ويقيم معها علاقة أكثر سحرا من كل العلاقات السابقة، ويعطيها طفلاً كما أعطي نرجس القلوب.

وفي الجزء الثالث، يلتقي بسناء ويعيش معها سعيدا علاقة لا تكتمل ولا يمكنها لأنها بنت الواقع المنقسم – وفي نفس الوقت يقيم علاقة جنسية مع "سعاد" التي تنام مع كل من يمتدح بنطالها، وتحاول الانتحار مرات عديدة، وبالإشارة إليها بوصفها حلاً، تنتهي الرواية بعد أن ضاعت سناء.

هذه العلاقات جميعا هي خارج "فاطمة" الزوجة الموجودة منذ الجزء الأول، ولكنها زوجة مرفوضة من بداية الأحداث وتطلق في الجزء الثالث استعدادا للزواج من سناء. فهي امرأة هامشية لا علاقة حقيقية أو عميقة بينها وبين الراوي. وبإخراجها من ساحة الحميمية، يصبح أمامنا في كل جزء امراتان، كلتاهما جميلة تماما، ولكن إحداهما أقرب ما تكون إلى المؤسسة أو الاستقرار (ليندا/نرجس القلوب/سناء)، والأخرى رعوية متحررة لا تقبل بالاستقرار وتفلت من كل القيود (ساندرا/بدور/ سعاد) والنمط الثاني أكثر تقطعا وأقل وضوحا سواء في نظر الراوي أو في نظر الفتاة نفسها.

هذا هو القانون الدورى الذي يتكرر في كل جزء من أجزاء الرواية كاشفًا عن صراع داخلي عنيف بين الرغبة في الاستقرار من ناحية، والتحرر من ناحية أخرى، بين الضرورة والحرية، بين البحر والصحراء. وهو صراع نجد له جـذورا في تكوين الراوي منذ الطفولة فكما أشرنا إلى خصائص الأب المتصارعة، نجد في حياة الأسرة هذا الصراع بين التنقل بحثا عن حديد القنابل في الصحراء، والرغبة في الاستقرار التـي لاتتحقق الا فيما بعد- بعد أن كبر الراوي. وهذه الجذور ترشح هذا الصراع للاقتراب من بعض المفاهيم الفرويدية.

فالقانون الأساسي الذي يحكم علاقة الراوي بالنساء، هو أقرب إلى قاعدة الرغبة لدى فرويد. فما أن يتأكد الـراوي من تحقق رغبة المرأة فيه حتى يملها ليبحث عن أخرى تكون رغبتها موضوعا للرغبة، وهذا البحث هو آثار العقدة الأوديبية التي يعيشها الطفل وخاصة إذا كان طفلاً عاش مع أمه معظم الوقت في حين كان الأب يغيب كثيرا بحثًا عن حديد القنابـل كما هو الحال بشأن راوينا هنا مما يسمح باسـتمرار العقـدة الأوديبية، طالما أن الأب الغائب لا يساعد علـى تجاوزهـا. صحيح أن العقدة الأوديبية ليست من القوة بحيث تؤدى إلـى

عجز الراوي عن حب المرأة أو ممارسـة الجـنس، ولكنهـا موجودة بما يكفي لتحقيق نوع مـن العصـاب الـذي يسـمى بالفصام أو الشيزوفرينيا الذي يؤدى إلى الانفصال عن الواقـع والانكفاء على الذات وإطلاق العنان للهو أو للرغبة اللاواعية.

ولعل الجزء الثاني من الرواية: " هذه تخوم مملكتي "هو أكثر الأجزاء قربا من مفاهيم التحليل النفسـي. فعنـوان الجزء وطبيعته الحلمية، ومجمل نسق العلاقات المتحقق فيـه، كلها عناصر تشير إلى الاقتراب الحميمي بين الراوي وبين هذا الجزء بحيث يكاد يمثل نفسه تماما، أو ما يحلم بـأن يكونـه. وكما يقول فرويد "أن تفسير الأحلام هو الطريق الملكية إلـى معرفة ما هو لاشعورى في الحياة النفسـية، سـواء بالنسـبة للمحال أو للمحل، ولقد سبق أن رأينا أن تزايد أزمة الـراوي مع الواقع، قد دفعته إلى الانغماس في حالة المـرض النفسـي الذي قاده إلى العودة إلى الذاكرة الجماعية، تلك التـي شـكلت لديه التمهيد الطبيعي للانتقال إلى الحلم، والذي ظل مركزه في النهاية - أو نواته امرأة من صلب الواقـع هـي "بـدورو" أو "سناء" في الجزء الثالث. وهذا الفهم الواقعي لا يتعارض مـع تلك المفاهيم الفرويدية طالما أن المرضى الفصاميين هم جـزء

من الواقع ونتاج له. في الجزء الثاني محاولة من الراوي للتعرف على ذاته أكثر، محاولة للولوج في اللاوعي. ولكن هذا اللاوعي أو اللاشعور يبدو بداية الجزء أشكاليا. ففي حين يعيش الراوي حالة من السعادة المتسقة المتكاملة في إطار مجتمع متكامل متسق، نجد أن المراوغة والغموض يأتيان من النواة التي كونت صلب الحلم و التي جاءت معه من الواقع أي "بدور"، و إذا جاز لنا أن نتبنى مفاهيم ما بعد بنيوية فرويد فإن الواقع هو الذي يؤدى إلى الكبت أي إلى اللاوعي. فـ "بدور" هنا هي إذن بنت الواقع الكابت وتكمن في اللاوعي ومن ثم فهي تراوغ الراوي الذي يظل يبحث عنها طوال الجزء الثاني حتى يجدها في نهايته وقد انطلق صوتها من خلف جدران الغرفة السرية المغلقة بقصر الأمير والتي حذر منها الراوي منذ البداية واستجاب هو للتحذير فلم يقترب منها أبدا، بل إنه لم يتذكرها إلا مع ظهور "بدور" في القصر، حيث توقفت عندها وقرأت ما كتب على بابها، ثم بعد ذلك حينما سمع صوتها منطلقًا من هذه الغرفة.

في الحكايات الشعبية تمثل الغرفة السرية المغلقة التي يحذر البطل منها عنصر تشويق لا للمتلقي فحسب وإنما

أيضا للبطل نفسه، فيسعى طـوال الحكايـة لاقتحامهـا وفـك طلاسمها، حيث الحكمة أو المعرفة. في روايتنا لا يهتم الراوي بالمعرفة، إلا حين تتحقق العلاقة بينها وبين بدور، وهي علاقة نستطيع أن نلاحظ أنها حدثت مع توتر العلاقة بـين الـراوي وبدور، كأننا نستطيع القول بأن "بدور" (بنت الواقـع) تمثـل لاوعي الراوي وأنها حينما كانت قريبة منـه وملتحمـة بـه وعاشقة له، لم يكن ثمة مبرر للقلق أو البحـث، أمـا حينمـا اختفت منذ بدأ القلق، وحينما ظهرت ملتحمة بالغرفة السـرية، تحولت الغرفة السرية إلى مركز الاهتمام. وتوجه إليها الراوي ليفتحها عنوة. لتخرج منها رياح اللاوعي المسمومة الصـفراء لتدمير المدينة ويستيقظ الراوي.

ومن المهم أن نلاحظ هنا أن هذا النهاية قد توافقت – كما سبق القول- مع احتفال المدينة بإطلاق أول صاروخ مـن المدفع الذي اخترعوه بعد أن دلهـم الـراوي علـى أسـراره (التكنولوجية). وهذا الاحتفال كان نهاية عصر وبداية عصـر، نهاية عصر (اليوتوبيا) ودخول العصر الحديث، عصر الثورة الصناعية الذي يخلو (حسب الرواية) من العـدل والمسـاواة والحرية. وبمعنى ما، فإن إطلاق الصاروخ يعني انتصار العلم

و العقل بمعناهما الأوروبي الحديث، وبمعنـى آخـر، هـو انتصار للوعي. ولكنه وعي فريق، لأنه وعـي السـلطة، أو الوعي الذي سوف يستخدم لصالح السلطة وضد البشر. وهـذا التهديد الحاد للتوازن الضروري بين الوعي واللاوعي، أو لنقل الالتحام بينهما الذي تحقق فعلاً للراوي مع بدور ومع مجتمـع (عقد المرجان)، كان لابد أن ينتهي وتلقائيا بفقـدان التـوازن ولكن على النقيض، يفتح باب اللاوعي على مصراعيه ليـدمر كل شئ.

ولعل النص الذي ينعي الزمن الجميـل فـي عقـد المرجان (١٤٨/٢-١٤٩) يذكرنا بالنص الذي ينعـي فيـه أيضا الزمن الجميل في طرابلس المعاصرة:

"انتهى الزمن القـديم بأفراحـه البدويـة وحلقاتـه الشعبية.. وباغتها زمن جديد لم تكن مهيأة له أو راغبة فـي أساليب حياته العصرية، فرفضت الانتماء إليه، وظلت معلقة بين ماضيها وحاضرها، لا تجد شيئًا تنتمي إليـه أو ينتمـي إليها..(٢٣٥/٣-٢٣٦). فهذا التوازي الدلالي في النصـين يمكن أن يقودنا إلى أن الراوي – أو الكاتـب هنـا - يلقـى بمسئولية فصام الراوي وفصام المجتمع العربي كلـه علـى

عاتق المدفع أو" التكنولوجيا" أو الحضـارة الغربيـة، التـي دخلت إلينا فجأة وعنوة ودون إرادة منا (ومن المهم هنـا أن نتذكر أن مدافع نابليون بونابرت كانت أول ملمح لنـا مـن الحضارة الأوروبية).

على هذا النحو يمكننا أن نتصور أن أزمة الـراوي في الجزء الثاني، هي تجسيد عميق لأزمة الواقع، الذي لـم يستطع أن يتجاوز العقدة الأوديبية لأنه قد فـرض عليـه أن يتطور (من الطفولة) إلى نضج ليس ممكنًا ولـيس طبيعيـا، فيعيش حالة الفصام في خلل تام بين وعيه ولاوعيه. ويصل هذا الخلل إلى قمته حينما يزداد تدخل التكنولوجيا أو الوعي (الأوروبي) فيضطر المجتمع الراوي للحفاظ على الذات من خلال الهروب إلى اللاوعي وفتحه على مصراعين، فيصـل إلى مزيد من الخلل لأن زيادة دور اللاوعي يعنـي زيـادة المرض والاختلال المطلق في التوازن، وهذا هو ما حـدث للراوي فعلاً في الجزء الثالث.

لقد استيقظ الدكتور خليل الإمام من حلمه منزعجـا وغير راغب في أن يتركه.ولكنه الآن – مع بدايـة الجـزء الثالث "نفق تضيئه امرأة واحدة" يعرف أنه كان يحلـم، وأن

هذا الحلم لا يمكن أن يعود، ومع ذلك فإنه لاييأس، بل يحاول زرع الحلم في أحشاء الواقع. أو بعني أدق اكتشاف الملامح المتشابهة بين الحلم وإمكانات الواقع. فينغمس في التنزه بين أحضان الطبيعة ليكتشف فيها معاني لم يكن يعرفها من قبل، وحين يعود إلى مواصلة العمل والاندماج فيـه، يختـار أن يعمل مع جمعية النشاط والرحلات كي تتـيح لـه فرصـة الاتصال بالطبيعة، وفي إحدى هذه الرحلات يكتشف سـناء، ويحاول أن يعيد الحلم (بدور) إلى الواقع، ورغم أنه يسعى جاهدا لأن يتم الزواج من بدور إلا أننا ننتهي وقد هربت منه سناء بعد أن حاول اغتصابها.

وليس صحيحا تفسير فشل علاقـة الـراوي بسـناء بالروتين الاجتماعي والخراب الإنسـاني فـي المجتمـع أو بالحرص التقليدي عند سناء على الحفاظ على غشاء البكـارة فحسب. وإنما تفشل العلاقة أساسا لأن الراوي مازال مريضا فصاميا، بل هذا المرض زاد بعد أن فتح غرفـة اللاوعـي السرية المحرقة المهلكة في نهاية الجزء الثاني. وهـو فـتح أدى به إلى الخلل في الهوية وفي الوعي بالذات، فرغم أن حلم الجزء الثاني هو حلم من الذاكرة الجماعية كمـا سـبق

القول. ورغم أن تحطيم هذا الحلم قد تم نتيجة لدخول المدفع الحديث، ورغم الوعي بكل هذا فإن الراوي يبحث عـن ذات موحدة متوحدة "أحاول أن أجعل الشخصيات المتناقضة التي تسكنني تتحد في شخص واحد، وتتعامل مع الناس بسـلوك يلقى الرضا منهم. كما أحاول أن أجمع الأزمنـة المتعـددة المتناقضة في زمن واحد. و أن أضبط إيقـاع هـذا الـزمن الداخلي مع الزمن الخارجي وأجمع المحـدود باللامحـدود. وزمن الحلم بزمن الواقع" (١٤/٣-١٥) هذا السعي القائم منذ بداية الجزء الثالث، بل طوال الرواية، هو سعي مختل، لأنه لايعرف أن هذا التوحد مستحيل لأن الأسباب التي أدت إليـه مازالت قائمة، بل أنها ازدادت. ومن ثم فإن الفصام هو قدر المثقف العربي الحديث والمعاصر، طالما بقى في إطار ذات الشروط التي تنتج الفصام، أي التبعية للغرب صاحب المدفع، وهذه التبعية تتجلى في السعي إلى تحقيق الـذات الموحـدة المتوحدة، أي الذات البرجوازية (النموذج الغربي) أي الذات التي لا تعي إلا نفسها ولا تبحث إلا عـن نفسـها، دون أن تستطيع الخروج إلى الذوات الأخرى، وإدراك أنها جزء من المجتمع، وأن المجتمع بداخلها.

ورغم أن هذا الوعي متحقق فـي مقـولات كثيـرة للراوي، كما حاولنا أن نوضح عبر التحليل. إلا أن سـلوكه (وهذا فصام آخر بين القبول والفعل) يشير طوال الوقت إلى نوع من الانفصال عن المجتمع وعدم القدرة أو ربما الرغبة على المشاركة في هذا المجتمع من أجل فعل شئ نافع لـه. وسلوك الراوي في الجزء الثالث- بصفة خاصة – يؤكد هذا التوجه بوضوح فرغم أن الـراوي يعـاني مـن أمـراض المجتمع التي تطاله رغم أنفه ورغم عزلته، إلا أننا لا نجـد أي مقاومة لهذه الأمراض، بل سعي إلى الخلوة والاسـتمتاع والاستحواذ على المحبوبة والذات، ولذلك كـان طبيعيـا أن ينتهي هذا السعي إلى نقيضه أي إلى الاستسلام للواقع السيئ أو للوعي مرة أخرى، والوعي هذه المرة وعي زائف سوف يؤدى إلى تكريس المرض وزيادته ربما إلى حد القضاء على الشخصية تماما.

وهكذا نجد أنفسنا منذ بداية الرواية في إطار حركـة تبادلية دورية بين الوعي واللاوعـي، بـين شـقى الـذات المتصارعين، وبين الأزمنة المتصارعة كما لاحظنا في بداية كل جزء "ومن زمن مضى وزمن لا يأتي وبينهما زمنـي".

ورغم أننا في نهاية الجزء الثالث ندرك أن الزمن الآخر لـن يأتي، فإننا نستسلم للزمن الحاضر الذي إما أن يقتلنا، أو يعود بنا إلى ذات الدائرة في أفضل التفسيرات. وهذا كما سـبق القول أمر طبيعي في ظل الحـتم التـاريخي الـذي تعيشـه المنطقة، والذي يكرسه وعي الـذات العربيـة البرجوازيـة لنفسها.

غير أن ذات الراوي – في هذه الرواية – وإن كانت ترصد هذه الأزمة بعمق، فإنها – في الحقيقة – تقدم طموحا مختلفًا وجديدا لهذه الذات، كما تبدى في الجزء الثاني الذي لا يمثل الحضارة العربية أو الحلم بها، وإنما حلم بأفضل ما يمكن أن يعيشه الإنسان بصفة عامة، وكما يتبدى أيضا فـي خصائص الكتابة الروائية التي تجعل منهـا عمـلاً ممتعـا، بالمعنى العميق للإمتاع كما يشير كاتبها.

إن هذه الرواية بالفعل مسلية وممتعـة وهـذا أمـر يتحقق كما سبق أن أشرنا بفعل مجموعـة مـن العناصـر المشوقة، أولها اللغة البسيطة والجميلة والرهيفة التي تنساب برفق سردى يربط جزئيات الحدث بعضها بالبعض الآخـر، مولدة حدثًا من حدث (على طريقة ألف ليلة وليلـة). كـذلك

يستطيع هذا السرد أن يقدم جوانب الشخصـيات المختلفـة، سواء الراوي أو النساء، أو حتى الأصدقاء بدقـة وعمـق، وتلاحم مع حركة الأحداث دون ضجة أو افتعال أو ثغرات، بحيث يبدو التلاحم والإحكام والمنطقية سمات واضحة لبنـاء الرواية. وهذه المنطقية والإحكام لا تنفي قانونًـا مسـيطرا على بناء الرواية، ساهم هو الآخر في التشـويق والإمتـاع، وهو قانون إثارة التوقع وكسره (ولعل نموذج التعامـل مـع الغرفة السرية أبرز النماذج – ولكنه ليس وحيـدا – علـى ذلك). وأخيرا يمكننا أن نضيف عنصرا مهمـا آخـر مـن عناصر التشويق، وهو المزاوجة الناجحـة بـين الواقعيـة والعجائبية، ليس فقط في الجزء الثـاني الخـاص بالمدينـة المتخيلة، بل في كافة الأجزاء، حيث نرى الـراوي يعـيش علاقات سحرية (أو أسطورية أحيانًا) في داخـل العلاقـات الواقعية، سواء في أوروبا أو في طرابلس. ومن الطريف أن هذه العلاقات السحرية، ليست – فحسب – مرتبطـة بـذات الراوي، وإنما بالآخرين أيضـا، ومعانـاة ليندا وزوجهـا وساندرا في الجزء الأول، ومعاناة أنور جلال المغنى، وسعاد في الجزء الثالث مثال على ذلك.

أن هذه العناصر جميعا تساهم بالفعل فـي تشـويق القارئ ليطلب المزيد، غير أنها ليست عناصر شكلية وضعت لتحقيق هذا الهدف، ولكنها في الحقيقة عناصر (سميولوجية) تتضافر معا، ومع القضية الأساسية، قضية الذات المنشقة كما تتبدى في علاقاتها النسائية خاصة، الإنسانية عامـة. وبهـذا المعنى، فإن تشويق النص وإمتاعه، هما نابعان في الحقيقـة من معاناة بشرية حادة لدى الراوي وغيره من الشخصـيات، وهي معاناة تنتقل إلى القارئ ليحـاول أن يفهـم بهـا هـذه الشخصيات، وأن يفهم نفسه أيضـا وواقعـه الـذي يعـيش تناقضاته داخل الرواية وخارجها.

وقد نجح الكاتب في أن يحقق هذا التلاحم مع القارئ بسبب العناصر التشويقية السابقة، وبسبب عدم تدخلـه فـي السرد أبدا. فالراوي (العليم) هو الذي يحكي ويقص، ولكنه لا يبدو عليما بكل شئ، بل إن الشخصيات تفـرض أصـواتها وصراعاته. إن الراوي نفسه يعلن طوال الوقت لاأحاديتـه، وتعدد أصواته، وهو مايكشف عن انشقاقه، ويزيد من إمتـاع القارئ بفعل التوتر الذي هو قيمة جمالية أساسية فـي كـل عمل فني.

إن هذه الخصائص التشكيلية كما سبق القول متلاحمة ومنسجمة مع خصوصية التجربة وطبيعـة الأزمـة التـي تجسدها الرواية. بحيث تستطيع بالفعل أن تقدم لنا خصوصية انشقاق الذات العربية، التي وإن أمكن إدراكها عبر مبـادئ التحليل النفسي، إلا أن رؤية الكاتب نفسه ترفض البقاء فـي إطارها وحدها، وإنما تحتم ربطها بالفهم الاجتماعي للعلاقـة بين الذات والجماعة، لا بالمعنى الساذج الذي يـرى علاقـة التأثير، وإنما باعتبار أن الفرد كائن اجتماعي فـي أعماقـه يعيش الصراعات الاجتماعية، حتى وإن لم يكن مشاركًا فيها أو فعالاً.

وهذا الوعي مرتبط بالجذر الذي سـبق وأن أشـرنا إليه، رفض النموذج الغربي الذي يصل إلى حد العداء له أو بمعنى أدق لوجهه الاستعمارى التدميري.

ورغم أن الراوي البطل ينتهي بطلاً ضدا مستسـلما لأسوأ ما في الواقع، فإننا لا نشعر إلا بأنه استسلام مقيت لا نستطيع أن نقبله أو نسلم به. صحيح أن الحل الـذي سـعي الراوي لتحقيقه في الجزء الثالث، كان حلاً واقعيا يحاول أن يستنبت الحلم من بطن الواقع، وصحيح أن هذا الواقع رفض

هذا الاستنبات وإن بدا متقبلاً على المستوى السطحي، بحيث يمكن القول بأن عدم إنجاب الراوي في وطنه (إلا من زوجته ولا من سناء) هو عقم في الواقع، وليس عقما في الـراوي الذي نعرف أنه أنجب من ليندا وأودع أطفالاً أحشاء امرأتي عقد المرجان (نرجس القلوب وبدور). و إذا كان ممكنًـا أن نمارى في حقيقة الإنجاب في الحلم، وخاصة أنه إنجاب لـم يكتمل، فإننا لا نستطيع أن نمارى في حقيقة وجود الطفل في الجزء الأول.

الرؤية التي تشير إليها النهاية هي أن الواقع عقـيم، ومع ذلك يستسلم له استسلاما مقيتًا، بحيث نكون مضـطرين إلى رفض هذا الاستسلام والعودة إلى البحث عن العلة، التي ربما وجدناها – كما حاولنا أن نوضح في التحليـل. وفـي خطل الطريق الذي سار فيه الراوي، ووهمية الحلم الذي حلم به، حلم بذات برجوازية لا يمكن أن تتحقق فعلاً فـي ظـل الشروط التابعة القائمة، غير أن مجمـل الروايـة وخاصـة محتوى شكلها يرشحان لنا حلاً يتجاوز حـدود الاستسـلام القابع في نهاية الجزء الثالث. وأقصد هنا أن منطق السـرد وآليات الكتابة، هي في الحقيقة عمل دءوب للخـروج مـن

المأزق. هذا العمل يتمثل في التواصل الحميم مـع القـارئ، عبر إدراكه لمحتوى شكل الذات العربية المعاصـرة، عبـر إدراكه لخصوصية الانشقاق وجذوره، وعبر قدرته علـى أن يتمثل القيم الجمالية الدقيقة التي يعيشها البشر ويمارسونها في سلوكياتهم المختلفة، وعبر تطويعه الباهر للغة لجعلها مشوقة إلى هذا الحد وبسيطة وعميقة، بحيـث يسـتطيع الإنسـان العادي/القارئ العادي- الذي فيه الأمل وإليه يتوجه الطموح – أن يقرأ ويستمتع ويعرف ويدين ويصل هـو نفسـه إلـى الحل، وإذا كانت الأزمة التي لا يستطيع البطل أن يتجاوزها بنفسه، هي أزمة الانشقاق والفصـام، أي الانفصـال عـن الواقع، وعدم القدرة على التواصل معه، فإن الحل الفني هو ما تقدمه الكتابة الروائية في الثلاثية. قدرة متحققـة تتصـل بالواقع فعلاً.

* يحيى يخاف:

هل يستحم النهر – حقًا – في البحيرة؟

منذ حوالى ثلاثة عشر عاما قرأت قصـة ليحيـى يخاف بعنوان "المرأة الوردة" وكانت أول ما قرأت له. ومنذ ذاك الحين وأنا أنتظر كتابته بشغف، لأن تلك القصة قالت أن هذا الكاتب قادر على أن يدرك جوهر الحياة (في مواجهـة الموت) وخصوصيتها الفلسطينية بعمق وشفافية، وأن يصور هذا الجوهر مجسدا في لغة تقترب من درامية وصفها مـن اللوحة التشكيلية بل هي كذلك.

تابعتُ روايات يحيى يخاف بعد ذلك، ولكن في ظـل جو من التوتر الذي شاب العلاقة بيني وبينه على المسـتوى الفكري ، وعلى أن أعترف أن اختلافي إزاء مواقفـه فـي اتحاد الكتاب أو فـي قضـية السـلام، وموقـف المثقفـين المصريين من زيارة أراضي الحكم الذاتي، تلك القضايا التي دارت بشأنها حوارات حادة بيننا عدة مرات، قد تركت أثـرا على قراءتي لأعماله، حتى وقعت في يدى أخيـرا روايتـه

الأخيرة "نهر يستحم في البحيـرة". (دار الشـروق. عمـان ١٩٩٧) وأعادتني إلى يحيى يخلف وأعادته إلى .

تكمن أهمية رواية "نهر يستحم في البحيرة" في أنهـا تتخذ من "العودة إلى الوطن" موضوعا لها. وهـو بـالطبع موضوع شديد الأهمية والحساسية وخاصة لواحد مثل يحيى يخلف، على كافة المستويات السياسية والفنيـة والإنسـانية أيضا. فأن يعود الإنسان – الفنان إلى وطنه بعد ربع قـرن من الزمان، وبعد صراع الأمل مع اليأس في إمكانية العودة والنضال من أجلها، ثم "تحققها"، لهي تجربة ثريـة ومليئـة بالإمكانات الفنية العالية، وبالمخاطر أيضا، لأنها مادة مليئـة بالميلودراما والسنتمنتالية. ومن هنا تـأتي الأهميـة الأكبـر للرواية، لأن الكاتب نجح نجاحا باهرا في السيطرة على هذه المادة، حين لم يستسلم للمـذكرات أو اليوميـات أو السـيرة الذاتية، وإنما حولها جميعا إلى عناصر روائية وبنـى بهـا وبغيرها من العناصر بنية روائية دقيقة ومحكمـة، جميلـة ودالة.

تبدأ الرواية بما يشبه السيرة الذاتية، فبعـد المشـهد الأول القصير، الذي يبدو مشهدا روائيا، يأتي المشهد الثاني، عن العودة:

"ها هو الوطن، لحم ودم، ولكنه مـثخن بـالجراح.. مرت فوقه الزوابع فدمرت كل شئ ماعدا النـاس.. عنـدما عبرت الجسر، وشاهدت أرض الـوطن، امـتلأت عينـاي بالدموع، دخلت من معبر الجسر ولم أدخل من معبر رفح.. دخلت من على الجسر الخشبي..

أشار لنا جندي أسود، لعله مـن الفلاشـا الأثيوبيـة فعبرنا الحاجز، لنصل على الفور إلى الحـاجز الفلسـطيني الذي يحاذي مزرعة العلمي، والذي ترفرف فوقه الأعـلام، ترفرف مثلما يرفرف في أعماقي طـائر الشـباب.. طـائر الشباب الذي تركني منذ سبعة وعشرين عامـا، عنـد تلـة الماصيون في رام الله، ولم يرافقني إلى بلاد الغربة"(ص ٧-٦).

بعد ذلك يعود النص إلى الرواية من المشهد الثالث، يستمر مزاوجا بين السيرة الذاتية والرواية حتـى النهايـة، ولكن من هيمنة البنية الروائية المحكمـة والتـي صـنعتها

شخوص بشرية من لحم ودم يمثل وجودها ومسـعاها حيـاة إنسانية وطموحات ترقى لحد أن تكون رموزا، وعبر أحداث متتابعة تقود هذه الشخوص إلى اكتشاف الحقيقة في النهايـة، رغم أنها لا تحقق آمالها المباشرة إلى كانت تسعى إليها.

الراوي هو أكثر الشخصيات وجـودا فـي الـنص، وتشير كثير من الدلائل كما سيتضح فيما بعد إلى أنه قريـب جدا من الكاتب. ومع ذلك فإن هذا الراوي (الـذي لـم يعـد راويا عليما بكل شئ كما في بعض روايات يحيى السـابقة)، ليس هو أهم شخصيات الرواية. بل لعل أهم شخصية ليست من الشخصيات الحية التي تتحرك على أرض الواقـع، مـع أهمية هذه الشخصية (مجد وأكرم)، وإنمـا شخصـية تبـدو خيالية صنعها المؤلف لكنه صنعها على نحو يجعلهـا أكثـر الشخصيات واقعية وحيوية، تلك هي شخصية الجندي الياباني (أونودو) "الذي كان ضابطًا في الجيش الياباني أثناء الحرب العالمية الثانية.. إنه لا يصدق أن الحرب قد انتهـت، لـذلك فإنه لم يلق السلاح بعد" ص ٩.

لقد نجح الكاتب حين خلـق هـذه الشخصـية ذات الملامح الواقعية (أقصد أنها يمكن أن تكون قد وجِـدت فـي

الواقع فعلاً)، في أن يجسد تمزقاته وصراعه الداخلي تجسيدا موضوعيا، بحيث يمكننا القول أن هذه الشخصيات هي التي تحمل منذ البداية، وحتى النهاية منظور الكاتب.

لقد تطورت شخصية (أونودو) مع تطـور أحـداث الرواية فهو الذي ظل سنوات طويلة لم يعرف أن الحرب قد انتهت وأن اليابان قد هزمت، وظل رافعا – وحده – السلاح في جزيرة معزولة، ينتبه إليه قائده – بعد وقت – ويـذهب إليه ليخبره بما حدث ويأمره بإلقاء السلاح، لكنه يـرفض أن يترك الجزيرة ويعود إلى الحياة، ويأخذ في التأقلم مع الطبيعة وكائناتها الحية، لكنهم أعادوه بالقوة إلى المدينة، فوجد نفسـه غريبا عن ناطحات السحاب، غريبا عـن عـالم الكمبيـوتر وسيارات التويوتا والقطارات السريعة في أنفاق المترو.

"عاد كما عاد أهل الكهف، فأصابه الاكتئاب، وسـقط في بئر القلق" (ص ٤٨-٤٩)، ولذلك كان على العـالم أن يبحث له عن مخرج وأن يعالج كي يتكيف مع الواقع الجديد، وكان الحل هو "المشاركة في إحدى الدورات التي تقام فـي مناطق الحكم الذاتي الفلسطيني ليستطيع التكيف والانـدماج" (ص ٥٢). غير أنه من الواضح أن هذا الحل الذي اقترحـه

الراوي لم يصلح للعلاج، مثلما فشلت الحلول الأخرى المطروحة على الشخصيات الأخرى في الرواية – كما سنرى. ومن هنا يتمرد أونودو على الراوي و"يقفز.. من الدفتر.. يركض نحو دغل من الأشجار وهو يحمل بارودته العتيقة، أركض وراءه وأنادى: انتظرني انتظرني"..

يواصل الجري، وأنا أركض خلفه، يصعد تلة، وأصعد وراءه، يدوس الشوك والأسلاك الشائكة، وأدوس خلفه، يصعد ويصعد..

ثم يجد أمامه مغارة، يدخل إلى المغارة، أركض خلفه، وأحاول أن أدخل وراءه، ولكن رأسي يصطدم بباب المغارة، فأسقط على الأرض" (ص ١٤٢).

وحين يستيقظ الراوي" كان خيط من الدم يسيل من جبيني.. كانت ثيابي ممزقة، وكانت الأشواق تتعلق بكتفي وعلى رؤوس أصابعي" (ص ١٤٢).

لقد كانت شخصية "أونودو" محاولة من الراوي لكي يتكيف مع الواقع الجديد، لأنه منذ بداية عودته إلى الأرض كان يتوهم أنه سوف يعود إلى قريته التي طرد منها هو وأهله قبل خمسين عاما (راجع رواية يحيى يخاف) "بحيرة

وراء الريح" دار الآداب – بيـروت ١٩٩١ الجـزء الأول) ولذلك طلب من صديقته "مجد" أن تعد له رحلة إلى بحيـرة طبرية ليزور قريته "سمخ" وليزور قبر خاله عبـد الكـريم (راجع أيضا "بحيرة وراء الريح") هذا الذي عاد بعد الهجرة عندما أدمى الرحيل أقدامه، أضنته الغربة، عاد إلى "سـمخ" ليموت بجانب أنقاض (دار الأمان)، فعل كما تفعل الغـزلان إذ تنتحي مكانًا قصيا لتموت ذلك الموت الجميـل، الروايـة (ص٣٢).

وتعد "مجد" للرحلة وتصاحب الراوي فيهـا، وهـي محاولة غير أكيدة منها لإعادة صلة قديمة كانت بينهما، لكنها قديمة ولا تصلح للحياة، لأنها – كمـا هـو واضـح – قـد اختلفت، والراوي الذي عاد لا يبدو أنه عاد حقيقـة، يبـدو طوال الوقت غريبا في المكان، وتعشش دائما فـي مخيلتـه صديقته التونسية "عائشة"، بدلاً من "مجد"، ومن هنا فإن مجد التي تدرك المعضلة تصطحب معها أكرم الفلسطيني الأصل الأمريكي الجنسية، الذي عاد هو الآخر ولكن بطريقة مختلفة ولأغراض مختلفة.

عاد أكرم الثري الأمريكي ليبحث عن "برتا أهارون" راقصة الليدو، حبيبة (عمه) فارس الفارس، رمز التعـايش، وصورة المستقبل" (ص ١٢٢).

ثلاثة تضمهم الرحلة ولكن أغراضهم مختلفة، وكـل منهم يسلك على النحو الذي يحاول أن يحقق بـه غرضـه. ولكن الواقع "الإسرائيلي" يحرمهم من هذه المحاولـة. عبـر الرحلة تتكشف فداحة الحقيقة، حقيقة الاحـتلال الإسـرائيلي الذي غير كل شئ وأصبح العرب فيه (حتى ذوى الجنسـية الأمريكية) غرباء وإرهابيين، وغير مرغوب في وجـودهم حتى ولو للزيارة (ورمز التمسـاح الـوهمي فـي البحيـرة والشوارع تجسيد واضح لذلك).

ففي المدينة التي بنيت على أنقاض "سـمخ" يتوقـف الرجل "أهذه سمخ؟ ها أنت بعد ستة وأربعين عامـا تعـود إليها. تعود سائحا.. متفرجا، زائرا وسط الهواجس والريـب والخوف. حملت في أعماقك صورتها، ذاكرتهـا أصـبحت ذاكرتك، حكاياها، وأناسها، وعطـر ورودهـا، وبسـاتينها، تستطيع الآن أن تعيد بناءها وهندستها، بيوت الطين وبيـوت الحجارة السوداء، دار الحاج حسـين، ودار الأمـان، وتلـة

الدوير، وأم المصارى وتلة القصـر، وصـفير القطـارات" (راجع رواية بحيرة).

هنا، صارت مدينة يهودية جديدة فوق ترابها، علـى أنقاض بيوتها.

"سمخ"، مدينة تم ترويضها وتهويدها (الروايـة ص ٨٠). في هذا المكان يقضي الراوي و"مجد" ليلتهما معا مـع استحالة أن يلتقيا، بينما ذهب أكرم مع "يائيل" عاملة المطعـم اليهودية لتحقيق غرضه في البحث عن "برتا". ومن شـاطئ البحيرة ترغب "مجد" في أن يستحما معا في بحيرة طبريـة، وكان الراوي يود لولا ذكرى عائشة، ولولا الخطـر الـداهم الذي حل على الإسرائيليين من تمساح صغير فـي البحيـرة أمسكوا به بعد وقت قليل. ولكن ضاعت الفرصة لكي يستحما معا.

استحال إذن، بسـبب الواقـع الجديـد أن يسـتعيد الراوي"مجد" مثلما استحال أن يستعيد "سمخ" أو أن يستحم في طبرية. استحال أن يستحم النهر في البحيرة "النهر ذكـر، و البحيرة أنثي" (الرواية ص ١٠٩).

في المقابل كان أكرم يسعى، عبر تواصله مع الإسرائيليين- لتحقيق أمله في الوصول إلى "برتا" رمز التعايش. وفي هذه الأثناء اكتشف مفاجأة مهمة للرواي؛ فخاله عبد الكريم لم يدفن على شاطئ البحيرة كما كان يتمنى، وإنما حفظ جثمانه في ثلاجة بعد أن أطلقوا عليه الرصاص على الحدود في انتظار مبادلة جثته ظنًا بأنه جندي سوري. ورغم الأسى يستعد الراوي للذهاب لتسلم الجثة كي يواريها تراب شاطئ البحيرة، كما كان الخال يحلم، غير أن الإسرائيليين يرفضون حتى مجرد رؤية الجثة، لينهار حلم الراوي الأخير، مثلما ينهار – أيضا – حلم أكرم برؤية "برتا".

لقد استطاع أكرم أن يجد "برتا" فعلاً، وأجرى ترتيبات مكثفة لتصوير اللقاء تلفزيونيا، ولكنهم حين ذهبوا للتصوير وجدوا "برتا" لا تسمع كما أنها لا تتكلم، وفضلاً عن ذلك فإنها بالكاد ترى نوعا من الغبش (ص ١٢٥). ولم تستطع التعرف على أكرم ومن ثم" فلن يكون هناك حوار البته".

وهكذا انتهى أيضا حلم أكرم الذي بدا طوال الرواية منفوشًا كالطاووس بثروته وأحلامه في التعـايش "ارتسـمت أقصى حدود الخيبة على وجه السيد أكـرم، وبـدا جريحـا ومهزوما وشاحبا.

مشى مثل أب نفض لتوه يديه من تراب أهاله علـى قبر ولده، مشى وقد احدودب ظهره" (ص ١٢٨).

"لقد جاء يبحث عن التعايش، فوجد صـفحته مـلأى بالتجاعيد" (ص١٣٢).

ومن هنا فإنه من المنطقي أن تتحول تهكمات أكـرم الصغيرة المنتشرة عبر الرواية إلى ثورة ورفـض كامـل، وتنتهي الرواية بصراخ أكرم في وجه الجندي الإسـرائيلي:" القنبلة موجودة داخل صدري.. في أعمـاقي.. حـذار مـن الاقتراب فقد تنفجر بين لحظة وأخرى" (ص١٤٤).

ومع تحطم حلم الراوي من ناحية، وحلم أكرم مـن ناحية أخرى، يتحطم أيضا حلم "مجد"، التي كانت قد بـدأت تتواصل بوضوح مع أكرم.

غير أن هذه الأحلام التي تحطمت قد كشـفت عـن كونها أوهاما لا أحلاما، أي أن تحطمها قد كشف الحقيقة التي

تعيش في صلب الواقع، وليس في الخيال، ومن هنا أهمية التماهي المجسد فنيا على نحو بديع بين الراوي و"أونودو" ففي حين يحاول الراوي أن يلاحقه متبنيا معاناته إلى حد الجرح كما رأينا في النصوص السابقة، فإنه في نفس الوقت – يطلقه من أسر أوراقه ليعود إلى الواقع" أريد أن أستنشق الهواء، وأن أرى الأدغال والسماء الزرقاء، أريد أن أشم رائحة الأرض وأن أستمتع بالنقاء وغب المطر.

أريد أن أستحم تحت الشلالات، وأن أشاهد التماسيح في المستنقعات، وأن أحتمي من الشتاء بأوراق الموز التي تشبه آذان الفيلة.

أريد أن أراقب الشواطئ بمنظاري، وأن أحرس الفكرة التي نذرت حياتي من أجلها.

أريد أن أراقب بزوغ الفجر، وأرى أول حزمة ضوء تطل من وراء التلال (ص ١٤١) لا يريد "أونودو" أن يدجن في أراضي الحكم الذاتي، يريد وطنه الحقيقي، وحلمه الحقيقي بنفي الهزيمة والانتصار للحياة الكاملة غير منقوصة.

أليست هذه هي الرسالة التي عانَى يحيى يخلف فنيـًا وإنسانيا على نحو ملحوظ لكي يصل إليها. نعم هي الرسـالة المهمة، والأهم أنها جاءت مجسدة على نحو فني راقٍ، لتكون فيما أعتقد – أجمل روايات يحيى يخلف.

* **حسن نور:**

رواية النوبة.. مصر

حسن نور واحد من قلة من الكتاب المتميـزين مـن ذوى الأصول النوبية، والذين ظل ولاؤهم لأصولهم ووعـيهم بمأساة أهل النوبة جرحا غائرا لا يندمل. وكيف ينـدمل وقـد أدت هذه المأساة إلى فقدان الإنسان لجذوره وتشتته بعيدا عمـا هو حيمم في تكوينه ووجدانه. بل وحتى في مصالحه الماديـة وعلاقاته الاجتماعية؟!

كتب حسن نور خلال العقدين السابقين من الزمـان أربع روايات وخمس مجموعات قصصية ومسرحية بالإضافة إلى أربع كتب للأطفال. وواضح من كثرة الإنتاج - ليس فقط من حيث العدد وإنما أيضا من حيث التنوع في الأشكال الفنية، وهو تنوع لا يستبعد بأية حال من الأحوال - مركزية الـدافع والهم والقضية النوبية، التي تظل محور كل أعماله. بـل إننـا نستطيع القول بأن هذا التنوع هو محاولة لصياغة هذه القضية جملة وتفاصيلاً بأشكال مختلفة حتى تظل في ذاكرة الأجيـال، وحتى – ربما – يمكن التوصل إلى حل لها. ولـذلك سـنجد

رصدا دقيقًا لمجمل حياة أهل النوبة وعـاداتهم فـي مختلـف الأعمال.

ومع ذلك، فإن هذه الرواية "ظلال طويلة سوداء" مع الرواية السابقة" دوامات الشمال" تقدمان رؤية أكثـر اكتمـالاً وشمولاً وعمقًا، لمأساة النوبة، لأنها تراهـا وتـرى أسـبابها، ومسئولية أهل النوبة - هم أيضا - عنها، ولكن الأهـم أنهـا تراها في سياقها العام جزءا من مأساة المصريين بصفة عامة.

في هذه الرواية رصد مهم لمرحلـة مـن تاريخنـا الحديث هي المرحلة التي سبقت ثورة ١٩٥٢ وما بعدها، تقدم من منظور شاب نوبي (ذي النون) مات أبـوه فـي القـاهرة فتحمل أسرته أو جزءا منها (الذكور) في حـين حملـت الأم البنات وعادت إلى النوبة طلبا للستر. يقترب ذو النون – فـي القاهرة – من منظمة شيوعية فيعتقل لبعض الوقـت ويتوقـف عن متابعة دراسته في الأزهر. وحين يخرج إلى النور ينصحه أصدقاؤه بالهرب إلى قريته بالنوبة بعض الوقت. فيذهب إليهـا في رحلة مثيرة تكشف عذابات البشر هناك، ثم يعود ليجـد أن الملاحقة مازالت تطارده، وأصدقاؤه في السجن؛ فيضطر إلـى

التخفي حتى يتم الإعلان عن القوانين الاشتراكية والإفراج عن الشيوعيين.

لا تسير أحداث الرواية طبقًا لهذا التسلسل الزمنـي، بل تبدأ بوصول الراوي إلى قريته بالنوبة، وتسرد لنا أحداث تلك الرحلة حتى عودته إلى القاهرة. وخلال هـذه الرحلـة لا نعرف شيئًا عن اعتقاله سوى في إشارات عابرة غير مضيئة، ولا تضاء هذه الفترة إلا بعد عودته إلى القاهرة ولقائه بإخوته ورفاقه وتخفيه، بحيث يبدو الاهتمام في أكثـر مـن نصـف الرواية الأول، برحلة النوبة. في حين تحتل حياته في القاهرة، قبل الرحلة النوبية وبعدها، أقل من النصف (الثاني). غيـر أن الكاتب ينهي الرواية ببراعة فائقة، حين يربط بين الرحلتين في نهاية المطاف.

يستطيع القارئ أن يستخلص للرواية ثلاثة مرتكزات أساسية يدور حولها السرد، تنفصل أحيانًا وتتقـاطع وتتـداخل أحيانًا أخرى ثم تلتقي في نهاية المطاف. المرتكز الذي يبـرزه السرد مبكرا مع بداية الرواية هو قضية تهجير أهل النوبة إلى قرى جديدة بديلة عن قراهم التي ستغرقها المياة التي سيوفرها السد العالي ، يبدأ هذا المرتكز على لسان النـاس فـي قريـة

الراوي، عبر جمل وعبارات تجمع بين الأسى والألـم لفـراق الديار، وعدم اليقين في أي شئ، وينتهي المرتكز حينما يصـر الراوي على زيارة القرى الجديدة التي أعدت للتهجير، وذلـك خلال رحلته من القرية إلى القاهرة. وحين يراها يفاجأ بأنهـا "بيوت واطنة قميئة":

"أن حظائر بهائمنا هناك كانت أكثر اتساعا وارتفاعا عن تلك البيوت، وكانت بيوتًا آية في الفن المعماري، الحـوش السماوى، والمندرة الواسعة ذات الأبواب تطل عليه، وكـذلك الحجرات والمضيفة، والواجهات المزركشة وزخارفها البديعة، التي سجلها الفنانون في لوحاتهم، تشهد على عظمة هذه الدور، فما بالهم يبنون لنا هذه القبور لنسكن فيها، بدلاً مـن الحفـاظ على تراثنا الهندسي الرائع..؟

أهناك ثأر بين رجال الثـورة والنـوبيين، فـاختلقوا حكاية التهجير ليستوفوه، وإلا فلماذا الإصرار على إخراجنـا من بلادنا، وبها أراض يمكنها استيعابنا.. أم هو الإصرار على إذابتنا في مجتمع الصعيد..؟ لم .. ونحن لم نسبب لهم قلقًا من أي الأنواع؟

لا لا.. يجب أن نرفض هذا التهجيـر، أن نـرفض المجئ إلى تلك الخرابات، حتى لو تركونا للغرق".

إن هذا الوصف الدقيق يوجز الكثير من النصـوص التي يمتلئ بها الجزء الأول من الرواية، لوصف النوبة وأهلها وعاداتها وتقاليدها، وخاصة النيل الساحر الذي يقوم مقام الحياة نفسها بالنسبة لهم: كل بيوتهم تطل عليه، وكل حياتهم متصـلة به.. أما القرى الجديدة فهي بعيدة عن النيل كـل البعـد. فـي النص إشارة إلى الاحتمالات المتعددة التـي يمكـن أن تفسـر موقف رجال الثورة، كما يسميهم، من ضرورة التهجير، ومنه الإشارة إلى الثأر، وهي إشارة ساذجة دون شك، لأن الروايـة نفسها تكشف - فيما بعد – وهذا مـا يـربط المرتكـز الأول بالمرتكز الثالث، إن هذا هو النهج اللاديمقراطي الذي حكم فكر الضباط الأحرار وسلوكهم إزاء الجميع، بما في ذلـك التنـوع والتعدد في أنماط البناء. ولعل ما حدث فـي قـرى مديريـة التحرير يؤكد هذا أيضا؛ فحين حملوا الفلاحين من قرى وسط الدلتا إلى مديرية التحرير، وجد هؤلاء الفلاحون في انتظارهم، عمارات سكنية بشقق، و إدوار مغلقة، فلم يدروا أين يضـعون

بهائمهم وطيورهم، وأين يخزنون حبوبهم، وأين يلتقـون معـا دون دوار.. الخ.

في هذا المرتكز الأول تبدو لنا ثنائية واضـحة بـن الجمال والقبح، بين الأصالة والحداثة المزيفة المفروضة علـى الناس، من قبل سلطة وضرورات أخرى. تمتد هـذه الثنائيـة إلى المرتكز الثاني، والذي يرتبط بالتقاليد النوبية، ويمكننـا أن نسميه مرتكز "فضيلة" أو الفضيلة بألف ولام التعريف.

مأساة فضيلة ترويها له أم الراوي باختصـار ولـد عمك جاسر النور عاوز يحل خطبته من بنت عمه فضيلة ابنة عمك بحر الله يرحمه. والمشكلة أنه طلبها من أبيه منذ أن كانا صغيرين. فقد تكفل بها عمها وعاشـت معهـم فـي دارهـم، والرجال أعلن في النجع من زمن بعيد أن ولده خطـب ابنـة عمه، فلم يتقدم أحد شباب النجع لها،على الرغم أن كل واحـد كان يتمناها لنفسه، لأن البنت جميلة وعاقلة ورزينة، وصـدق من أسماها فضيلة".

المشكلة ذات شقين؛ الأول: أن فضـيلة قـد أحبـت جاسر، وأن عمها ومعظم أهل القرية يتمسكون بالتقاليـد، أمـا الشق الثاني: فهو أن جاسر قد أراد فسخ الخطبـة لأن أحمـد

عواض ابن القرية الذي تركها إلى أسوان وجمع مالاً حراما قد أغواه بالمال ليتزوج من ابنته وفي هذا السبيل تواطأ جاسر مع الشيخ، كبير المجلس ليكسر التقاليد، ويقبل بدفع غرامة لمخالفة التقاليد والأصول، وغرامة ثانية على حنثه بالعهـد". ويقبـل الجالسون الحل وهم خانعون.. فتتحطم بذلك القـيم الأصـيلة تحت معول قيم التبادل والمنفعة، وهذا ما يعلنه صوت حـزين يقتحم عليهم المجلس،، "شاب في الأربعـين حرقـت الشـمس جلده.. أصلع الرأس.. هضيم الوجه.. مسلول الجسـد، عليـه هلاهيل بالكاد تغطي جسده.. يزعق في غضب:

وكبار الجوم (القوم)، و وأهل النجع، وورجال البلد

خلاص.. بعتم فضيلة بملاليم

فضيلة كما ما عاوزاكم.

فضيلة حتسيبكم.

عيشوا من غير فضيلة.. من غير حب.

ثم بصوت منغم بالحزن وهو يغادر المجلس:

مكتووب.. مكتووب.

لا دجال ولا مجذوب.

حيبان.. حيبان.

قبل الأوان حيبان.

والراوي يتذكر هذه الكلمات فـي نهايـة المرتكـز الأول، حينما يشاهد المال الذي يساقون إليه مع تحقق التهجير، مشيرا إلى أن الكارثة لم تحل فقط بالنوبيين لأسباب خارجـة عنهم، بل لأنهم أيضا تخلوا عن الفضيلة.

ليست الفضيلة هنا هي التقاليد الجامدة المتحجرة التي تعوق حرية البشر، بل بالعكس هي الحق والعـدل والجمـال. فليس المدان هنا من قبل الراوي هو الخروج علـى التقاليـد، وإنما المدائن هو استغلال مشاعر الناس، وخيانة العهـد دون مبرر أصيل، بل بدافع الطمع في المال.. أو السلطة.. وهذا هو المرتكز الثالث.

فالراوي ورفاقه الشيوعيون هم أيضا أهل فضـيلة، يقول الراوي للشاب الذي يعجب من كونه يصلي وهو الـذي كان" معتقلاً":

"ليس كل من يعتقل يكون كافرا. وقد اعتقلت لأننـي ناصرت الحرية.. التي أؤمن بها إلى أبعد حـدٍ.. وأنـا مـع الثورة في إيجابياتهـا، وأطالـب بعـلاج سـلبياتها وأهمهـا

الديكتاتورية. فالنظام الشمولي لا يفـرز كـوادر ولا مواطنًـا صالحا، والنتيجة في النهاية التخلف".

ويقول عبد الدايم المناضل وأسـتاذ الـراوي الـذي اعتقل مرتين، يقول للمحقق:

"أنا أؤمن بمبادئ الثـورة، خاصـة إرسـاء أسـس الديمقراطية، وأرفض قانون الطوارئ إذا مازالـت أسـباب تطبيقه، وأرفض أي قيود على حرية المواطنين الطبيعية".

لقد وضع الضباط الأحرار التقدميين المصريين فـي مأزق بالغ الصعوبة. فالسلطة ترفع شعاراتهم لكنهـا تمـنعهم وتمنع جميع المواطنين من المشاركة في تطبيقها،وهنـا يـأتي الصراع بين طرى الثنائية الجديدة: المناضلون من أجـل قـيم الحق والعدل والحرية، والسلطة الديكتاتورية القامعـة، التـي يسعى رجالها إلى اكتناز أكبر قدر من المـال بـالحرام عبـر سرقة قصور الإقطاعيين القدامى، التي يقوم بها أكبر شـخص مسئول عن الحراسات، والذي اضطر الراوي للعمـل عنـده للتخفي فعرف أسرار سرقاته.

بهذا التفسير ترتبط السلطة فـي المرتكـز الثالـث بالمباني القميئة في المرتكز الأول، وبخيانة العهد والأصالة في

المرتكز الثاني.. في حين يـرتبط المناضـلون – بالمقابـل – بالمباني الجميلة وبالفضيلة.. ولذلك كانت النهاية – مفاجئة – وبديعة في نفس الوقت، حين نكتشف أن عبد الدايم كان أحـد عشاق فضيلة، وأنه حينما خرج من المعتقل وعلم بحكايتها مع جاسر، قرر التقدم لخطبتها.. لكنها للأسف.. كانت قد ماتـت.. ولتنتهي الرواية بعودة صوت المجذوب:

"أصاب القوم الخرس، فظلوا واجمين، حتى انفلـت أحدهم من بينهم بعوده الضامر، ووجهه الهضـيم، وملابسـة المرتقة، وذراعه تلوح بجريدة نخيل لا تفارق يده وهو يـردد باكيا:

مكتوب مكتـ ـوب
لا كداب ولا مجذوب
هم اللي قتلـ ـوها
هم اللي غرقوهـا

ثم استدار يخترق صفوفهم وهو يردد كلمات إدانتهم، وهم واقفون كالأصنام.. لا يقدرون على شئ".

تنتهي الرواية إذن بانتصار محور الشـر، رغـم أن الأمور كانت قد بدا عليها التحسن، بعـد صـدور القـرارات

الاشتراكية، لكن بعد فوات الأوان، وبعد قبل الفضيلة والحرية وقدرة الإنسان على الفعل.

بهذا المعنى إذن تصبح رواية حسن نور شهادة على زمن من عين مصري، وليس فقط نوبي، وأيا كانـت النوبـة تظل البؤرة، شهادة على زمن أسس لمـا عانـاه المواطنـون ومازالوا حتى الآن.

* **إبراهيم الحريري:**

حلم الانبعاث من رماد القمع

مع بداية المعركة الشرسة التي شنتها جيوش الحلفاء على العراق في العام الماضـي، فـوجئ أصـدقاء إبـراهيم الحريري ومعارفه برد فعل غريب إزاء ما يحدث.

فإبراهيم الكاتب والمترجم والصحفي، والذي عـاش معظم حياته خارج وطنه العراق، مطرودا مـن قبـل نظامـه الفاشي، والذي يقضي الحلقة الحالية من عمره بوصفه لاجئـا سياسيا في كندا، لم يجد ما يفعله إزاء عنف الهجمة الوحشـية على الشعب العرابي، إلا أن يلجأ إلى كنيسـة جيلـين ردوس المتحدة بتورنتو ليعتصم بها مضربا عن الطعام.

بدا رد الفعل غريبا وانتحاريا، وخاصة لمن يعـرف الحريري وأدبه، وما تمثله الكنيسة من رموز في هـذا الأدب. ولكن – مع الوقت – اتضح أن الحريري- كما في أدبه- قـد استطاع أن يحول هذا الفعل الهروبي إلى فعل إيجابي لمواجهة ما يحدث. فقد حول موقعه في الكنيسة إلى موقع نضالي، حوله إلى مكان للمؤتمرات الصحفية والندوات، تفضح فيه الجـرائم

البربرية إلى يرتكبها الحلفاء المتحضرون ضد الشعب العراقي البرئ والذي لا ذنب له في كل ما يحدث.

وحين انتهت الحرب وجه الحريـري رسـالة إلـى العراق، وإلى كل العالم يعلن فيها أن الحـرب لـم تنتـه وأن "العراق قادم.. اقرعوا الأجراس". كما يقول عنـوان الرسـالة والتي يعبر فيها عن موقفه بوضوح قائلاً:

"صباح الحزن يا بغداد، صباح الحزن أيها العـراق، صباح الحزن أيها الوطن.

قيل أنك هزمت، وأنك تجللت بالعار في معركة لـم يكن لك فيها رأي. لم يكن لك رأي في قرار غزو الكويت، ولا في قرار الحرب، ولا في قرار الاستسلام المذل المهين، ولكن، كان عليك أيها العراق الأبي الجميل، أن تتحمل وزر مغـامرة طائشة حمقاء، سهلت للإدارة الأمريكية ولحلفائها الغربيين تنفيذ مخططاتها في السيطرة على المنطقة "ويختم الحريري رسالته قائلاً:

"ولكنك، يا عراق، أيها الأبي الجميل، أيها الشـامخ الجليل، يا وطن النخيل والخيول، لست جثة، ولـن تمـوت.. وستنهض.

هو ذا قادم مكللا بالسعف والأدعية وشرائط المزارات، عراق النخيل والخيول تتقدمه الرايات والصليل، والصهيل.

من الخراب والدمار، من الأشلاء والرماد سينبعث، وعبر المقاومة، عراقٌ مستقلٌ حر جديد".

وهذا الموقف، وهذه الرسالة، مفتاح مهم للعالم القصصي لإبراهيم الحريري، هذا العالم الغامض، الأسطوري، الملتبس بفعل التناقضات الحادة التي يجسدها هذا الأدب في حياة الإنسان العربي المعاصر المقموع والمهان.

***

يدور إنتاج الحريري الذي بدأ يعرف منذ عام ١٩٧٠ في إطار القصة القصيرة جدا أي التي لا يتعدى حجمها الصفحة أو الصفحتين، وهو نمط من الكتابة القصصية شديد التعقيد والصعوبة وأيضا الندرة في الأدب العربي الحديث. فهو يتطلب درجة من الكثافة والدقة وعمق التصويب، فشل جيل الرواد وجيل الخمسينيات في تحقيقها فتحول العمل بين أيديهم إلى نوع من الانطباع أو اللوحة التصويرية أوالمقالة.

غير أن للحريري أيضا ثلاثة أعمال تخرج عن إطار هذه القصة القصيرة جدا إلى إطار نوع من القصة القصـيرة الطويلة أو الرواية القصيرة الحوارية، التـي تؤهـل الكاتـب بوضوح كامل لكتابة مسرحية طيبة. وهذه الأعمال الثلاثة هي: "الانقلاب المعاكس" و" يارا" ثم" الاغتيال".

أما الأعمال القصيرة جدا فمعظمهـا منشـور فـي الصحف والمجلات اللبنانية،ومنها" الحمام"،" رؤيـا عمـان"،" النهر"،" تنويعات على نغم واحـد"،" أبونـا"،" بابـا نويـل"،" الرحلة"،" الاختطاف"،" الاعتراف"،" الجثة".

وبين القصص القصيرة جدا والقصـص القصـيرة الطويلة عناصر اتفاق واضحة، مع تمايزات واضـحة أيضـا وبصفة خاصة في درجة الكثافـة، وكثـرة الجـوازات فـي القصص الطويلة وهي تبدو أكثـر العناصـر تمييـزا لهـذه القصص، خالقة بذلك خاصية فنية جديدة لدى هـذا الكاتـب، خاصية تنمية الحدث من خلال الحوار الرشيق الذي يقترب -وربما يفوق في بعض الأحيان- أعلى نمـاذج الرشـاقة فـي المسرحيات العربية (أقصد المثل الشائع: توفيق الحكيم).

إن الحوار في هذه القصص – وهو موجود بإيجـاز أكثر في القصص القصيرة – هو حوار فكـري فـي المقـام الأول، غير أنه يكسر حدة التجريد الذهني والمناقشة الفكريـة بسبب الخاصية الأكثر أهمية في فنه - في كافة القصـص – أقصد خاصية التهكم، حيث يمتـزج المنطـق بـاللامنطق، أو المنطق بالمنطق الافتراضي المضاد، مكونًا درجة عالية مـن تشابك الأصوات (أو على الأقل الصوتين) و(أو البوليفونيـة) عبر استراتيجية قص واحدة ولغة واحدة تخفي وتكشف أيضا- هذا التعدد الصوتي في الصوت الواحد.

في جميع القصص بلا استثناء ثمة صـوت واحـد طاغ، وقد يكون وحيدا، وقد نجد معه أصواتًا أخـرى، سـواء كان هذا الصوت هو صوت الراوي أو المحـاور الأساسـي. وهذا الصوت يشي دائما بالكاتب بدرجة أو بأخرى مما يجعـل من الغنائية سمة بارزة في الرؤية وفـي الأسـلوب: صـوت الشاعر يعبر عن نفسه بأشكال مختلفة، ولكنها غنائيـة غيـر أحادية كما أشرت، لأن الصوت الواحد متعدد في داخله حـال الفن الحديث بصفة عامة.

في قصة "الاعتراف" على سبيل المثال، وهي تقـوم كاملة على الحوار الذي يبدو بين شخصين، بالإضـافة إلـى وصف خارجي يقوم به المؤلف، ولكنه ينطلق أساسا من داخل الشخصية الرئيسية المطلوب منها الاعتراف، رغم أنهـا لـم ترتكب ذنبا، أي ذنب، سوى الرغبة في مغازلة فتاة تجاوره في السينما وترحب هي بذلك.

في هذه القصة نستطيع أن نحدد ثلاثة أصوات ترتـد جميعها إلى الشخصية الرئيسية، فتبدو صوتًا واحدا متعـددا أو منقسما. ثمة السيد (ك) وثمة محاوره الذي قد يبدو ضـميره أو قد يبدو سلطة عليا تتحكم فيه، ولامانع بالطبع مـن الجمـع بين الاثنين، وثمة ثالث صوت الراوي أو المؤلف الذي يتحدث من داخل السيد (ك). ولكل من هذه الأصوات دور واضح يقوم به في بناء القصة. أدوار متعارضة في معظم الحالات ولكنها تتفق في حالات كثيرة. وتسير القصة بين شد الموافقة وجـذب التعارض (أو العكس) محدثة التوتر المطلوب والكافي تعويضا عن غياب الحدث النامي في القصة القصيرة، بحيـث تتخلـق لدينا بنية خاصة لهذا النوع الأدبي تقوم على الجوهر الأسـمى

له وهو التوتر وليس السرد. وهي لاشك خاصة مميزة للكتابة الجديدة في الأدب العربي التي ينتمي إليها كاتبنا.

تبدو قصة" الجثة" خروجا واضحا عن هذا الإطـار الفني الذي يميز الحريري، أقصد إطار الصـوت المتعـدد أو البوليفونى. فثمة قصة حدث حقيقي (أقصد بالمعنى الفني وليس الحياتي) حيث ترفض زوجة تسلم جثة زوجها لأنهـا لا تجـد فيها ملامحه التي تعرفها. وتقوم السـلطات بمحاولـة تحـري الأمر عبر برقيات وتعميمات ونبش للقبور. وفي هذه الأثنـاء تتحرك الجثث هاربة، وتتمرد على السلطات التي تظل محاولة القاء القبض عليها وإعدامها.

وعلى هـذا النحـو تختفـي الشخصـية الرئيسـية والأصوات المتعددة ظاهريا. ولكن ببعض التأمـل سنكتشـف درجة أعلى من التعددية في الأصوات؛ فثمة صوت الزوجـة التي ماتزال واعية بالتمايز بين زوجها والآخرين، وثمة صوت السلطات التي يفجؤها هذا الموقف فتحاول تداركه مدعية فـي البداية إيمانها بقضية الزوجة، ولكنها تنتهي بـإقرار قناعتهـا الأساسية والدائمة باللاتمايز، (وهي تيمة تتكرر بشكل واضـح في قصص الكاتب الأخرى). فهذه السلطات تصـدر تعميمـا

تختتم به القصة إلـى "مراكـز الشـرطة والجـيش الشـعبي والسيطرة والاستخبارات، ونقاط الحدود كافة، لمنع هرب الجثة المذكورة في المادة الثانية من قرارنا – أو أية جثـة أخـرى، وذلك للتحقيق معها في أسباب امتناعها على الدفن.

العلامات الفارقة: برأس أو بدونه، بوحمـة، مهمـا كانت درجة حمرتها، في ظاهر الكفين أو باطنهما، أو بدونهما جميعا".

ورغم أننا لم نر الجثة ولم نسـمعها تـتكلم، إلا أن حركتها هي الحركة الأساسية في القصة بحيـث يجـوز لنـا اعتبارها صوتًا ثالثًا، بل الصوت الأساسي في القصة ورغم أن هذا الصوت يروي لنا بطريق غير مباشر حر، إلا أنـه هـو الذي يبطن حركة الشخصيات الأخرى وخاصـة السـلطات. والأهم من ذلك أنها هي الحركة الكاشـفة عـن دور الـراوي المختفي، الذي يظهر أبدا في هذه القصة، ولكن حركة الجثـة الفنتازية تفضحه وتشير إلينا أنه كامن هناك، وربما كان هـو الجثة ذاتها، هذا الرمز لإنسان العالم العربي المقموع حتى بعد موته.

في هذه القصة وغيرها من القصص تبـرز تقنيـة أساسية يعتمد عليها فن إبراهيم الحريري أقصد تقنية اللجـوء إلى الفانتازيا، وهي أيضا سمة من سـمات الكتابـة العربيـة الجديدة في الستينيات، غير أن الفانتازيـا عنـد كاتبنـا لهـا خصائص تميزه عن غير من الكتاب. فالنتازيا هنا ليست هدفًا في حد ذاتها، و إنما هي وسيلة للغوص في الـواقعي غوصـا عميقًا، كما أنها وسيلة لتحقيق الرؤية التهكمية التي يتمتع بهـا كاتبنا. إن الكاتب يبدأ قصته من الفانتازيا مشكلاً بذلك الإطـار العام للقصة، وقد تمتد هذه الفانتازيا إلى بعض جزئيات القصة، ولكن الأغلب الأعم أن تترك التفصيلات والجزئيات للـواقعي والحياتي واليومي، مما يؤكد قولنا أن الفانتازيا ليست هي غاية الكاتب وإنما وسيلته.

هي وسيلة لتحقيق التهكم ولنقل الحس العبثـي إلـى القارئ، وهو حس نجد له ملامح كثيرة في القصص مثل غياب أسماء الشخصيات، أو الرمز إليها بحروف مجردة، واللجـوء إلى الحلم بكثرة، والعودة إلى ذكريات الطفولة والأهم من ذلك كله هو المزاوجة بين الفنتازي والواقعي مزاوجة بنائية تمتـد

عبر العمل كله، كما هو الحال في الرواية القصيرة "الاغتيـال" على سبيل المثال.

***

تبدأ هذه الرواية بحوار قصير بين شـخص يطـرق باب الراوي ليخبره أنه هو المكلف باغتياله. وهو حوار واضح الفنتازية يمتد عبر العمل كله حتى النهاية، ولكنـه يتصـارع طوال الوقت – ومنذ البداية مع الوقائعي المباشر والذي يتمثل في سلوك البشر فيما عدا المكلف بالاغتيـال – وفـي اللغـة التقريرية الراصدة، وفي خطية السرد من البداية إلى النهاية.

تتكون الرواية من خمسة فصول، أو مقاطع يسـمي كل مقطع منها- فيما عدا الأول والأخير- باسم شخصية مـن الشخصيات الأساسية في العمـل الضـيف (المغتـال): والأم والصديق والمسيح (الرمز).

في المقطع الأول بعنـوان (لقـاء) نتعـرف علـى شخصية المكلف بالاغتيال تعرفًا كاملاً، فيبدو لنا أشـبه بحلـم جميل، بطل شعبي جميل الصورة، خـارق الافعـال، مـنظم رقيق، رياضي، ذكي، رخيم الصوت، تشبهه إحدى النسـاء - بعد ذلك – بأنه المسيح. كذلك نتعرف على صورة الاغتيـال

ذاته باعتباره فعلاً جميلاً هو الآخر، هو عملية مألوفة جـدا – كما يصفه المكلف به (ص ٨) وهو "تعبير حر عن إرادة حرة" (ص١٥)، وهو مبتغى مطلوب بإلحاح من قبل الرأي الذي ألح – منذ عرف أن السلطات قد قررت اغتياله – علـى سـرعة تنفيذ هذا القرار وأرسل طلبا بذلك، ومفاجئ – فـي المقطـع الثاني – بأن هذا المطلب ليس مطلبا فرديا، من قبل الـراوي، بل هو مطلب جماعي. إذ أن أهل المنطقة ما أن يدركوا وجود السيد المكلف بالاغتيال، حتى يتكأكأون على منـزل الـراوي طالبين مساعدتهم في تحقيق حلمهم بالاغتيال هم أيضا.

من الواضح هنا أن الاغتيال هو فعل بدأت السلطات بتقريره وممارسته على مختلف أبناء الجماعة وأخذت تعد لـه الطرق والوسائل المحكمة (والمتقدمة) بحيث يبدو أنه لم يعـد لدى السلطات سوى هذا العمل لتقدم به، مما يشي بوضع الحكم في عالمنا العربي، وربما العالم الثالث كلـه. غيـر أن هـذا الاغتيال يصبح بعد قليل مطلبا شعبيا يطالب بـه النـاس، أي أنهم قد انهزموا في داخلهم ولم تعد لديهم الرغبة فـي الحيـاة على الإطلاق.

وفي المقطع الثاني والثالث يحاول الراوي – عبر طريق الاسترجاع - أن يبرر هذه الهزيمة التي سيطرت عليه وجعلته يلح في تنفيذ حكم الاغتيال عليه، وهنا يعود إلى الطفولة لكي يذكر لنا ذكرياته عن الموت (دون مبرر قوي) ولكنه يكشف في مناطق أخرى عن هزيمته في الحب، وفي السياسة بعد أزمة الحزب الذي كان ينتمي إليه من خارجه، ومن داخله أيضا: مواجهة عنيفة بربرية من السلطة، وديكتاتورية كنسية من قادة الحزب على أعضائه.

وفي حوار مع الصديق (عنوان الفصل الثالث) يزداد هذا التبرير وضوحا، ولكن الصديق يظل مصرا على أن الحياة مازالت تستحق الحياة، وأن بها عناصر يمكن أن يحياها الإنسان.. أن يحب وأن يتزوج وأن ينجب. ولكن الراوي ليس نسبيا مثل صديقه، بل هو يسعى دائما إلى المطلق؛ فمنذ الطفولة نجد لديه "الرغبة في التفرد" والحرص على البطولة. ويصر على أن يعيش كل شئ، ويحقق أحلامه كاملة وبخاصة الحلم السياسي: الثورة، وإلا فالموت، إذ يصبح هو أول طريق التحقق (ص٣١).

غير أن حديث الصديق وصراعه الذي انتهى بالضرب مع المكاف بالاغتيال، قد فجر الموقف وأخذ يحول مجرى الأحداث، وأخذت صورة الضيف المكلف بالاغتيال تصبح منفردة، فهو يتلكأ أكثر مما ينبغي ويمارس سيادته في البيت دون حرج، ثم أنه يبالغ في العمل على تقبيح صورة الحياة في نظر الراوي وأمه، وذلك بأجهزته وأفلامه، التي تصور كل فعل حياتي باعتباره فعلاً حيوانيا قذرا (الأكل)، التبرز.. الخ، يجب أن يراه الإنسان وهو يمارسه حتى يقرف منه ويفضل الموت.

وكل هذه الممارسات تدفع الأم في الفصل الرابع (وهو باسمها) إلى التقزز الشديد من هذا الضيف وتبدأ في الهجوم عليه وتدفع الابن/ الراوي إلى اغتياله في نهاية الفصل، ثم تضمه إليها كطفل مروع، هو ذاته الذي كان في طفولته. ولكننا نفاجأ بعد ذلك بما يوحي بأن هذا الضيف ليس موجودا؛ فقد اختفى. هل كان اختفاؤه حيلة من الحيل الخارقة التي تمتع بها طوال الرواية، أم أنه لم يكن موجودا من البداية.

في الفصل الأخير إشارة واضحة إلى أنه لم يكن موجودا، وأنه ليس إلا هذا الجانب اليائس المستسلم في الراوي

ذاته. جانب الموت/ المطلق الذي يعمل القمع علـى إعلانـه. ولكن الجانب الآخر، المحب للحياة والرافض للمـوت كـامن يحتاج فقط إلى من يدفعه ويقويه. وهنا نجد في العمـل ثلاثـة عناصر أساسية مثلت هذا الدافع للحياة: الصديق بما يمثله من مقاومة وصلابة والأم، والمسيح (ابن الله) الـذي يلجـأ إليـه الراوي في حلمه الأخير. غير أن هذا المسيح لا يمثل رمـزا هروبيا في النهاية وإنما هو مسيح نزل من على صليبه، وسعي الكاتب إلى أنسنته (تحقيقًا للحل الذي رآه الراوي مبكرا فـي الرواية)، (ص٢٩) ولذلك نرى الفصل الأخير معنون بـ (ابن الإنسان)، وهو حل متصل بكنسية الحزب مما قـد يعنـي أن الحل هو أنسنة هذه الكنيسة، وإعادتها البشرية وتخلصها مـن البطريركية. وهذ المسيح المؤنسن يقدم مفتاح الحياة "الحـب" ضد القهر والتسلط أيا كان مصدره، وهو المفتاح الذي تمثله – في النهاية – الأم في هذا العمل.

وهذا التفسير يساعد على إضاءة بعض الحلول فـي قصص الحريري الأخرى، فـي بعـض قصـص إبـراهيم الحريري يبدو الدين مهربا جميلاً من أزمة الواقـع (النهـر مثلاً) وفي قصص أخرى تبدو العودة إلـى الطفولـة هـي

المهرب (في قصة الاختطاف. بابا نويل- تنويعات على نغم واحد) وفي قصص أخرى يبدو كلاهما هو المهـرب (فـي قصة النهر، رؤيا في عمان). يعني امتداد العبث واللاجدوى واليأس من الواقع إلى الرؤية، وعدم وقوفه عنـد التقنيـات. ويمكننا بالطبع أن نسلم بذلك في بعض القصص، غيـر أن التأمل في معظم القصص يجعلنا نكتشف أن هـذا المهـرب معروف - مسبقًا من قبل الكاتب – وأنه غير صـالح لأنـه غير ممكن، و أنه قاسٍ. في قصة "أبونا" نلاحظ أن الكبـت الديني يشكل مثيرا لذكريات الكبت الجاثمـة علـى حيـاة الشخصية، وتنتهي القصة "كنت أخـبط جـدران الخزانـة المظلمة بيدي وقدمي وأنا أبكي وأنشد:

فريروجاكو.. فريروجاو.. فريروجاكو". وفي قصـة "بابا نويل" التي تبدو فيها الشخصية منسجمة مع هذا الحـل الديني/ الطفولي تنتهي القصة على هذا النحو:

ثم استل "بابا نويل" من جرابه بالونًا أحمر كبيرا وقال "أنفـخ بقوة" نفخت. "بقوة أكبر.. بقوة أكبر" كنت أنفخ أنفـخ وبابـا نويل يضحك ويضحك، وحين عبر بي الشرفة انفجر البالون وأحدث انفجاره دويا هائلاً، ولف كل شئ ظلام دامس".

بالطبع قد تكون هذه النهاية تعبيرا عن رغبـة فـي تحطيم العالم القاسي، وهي رغبة نجدها في قصص أخـرى. ولكن هذا التعبير يعني أيضا نهاية للعالم، ربما كانـت هـي بداية جديدة له. لحظة السديم. في القصص الطويلة تختلـف النهايات اختلافًا واضحا عن نهايات القصص القصيرة جدا؛ فدرجة التمرد والنجاح في تحقيقه وفي جدواه أعلى بكثير مما في هذه القصص القصيرة جدا. فنهاية "الانقلاب والانقـلاب المعاكس" وهي أسبق هذه القصص كتابة- فيمـا أعتقـد – تقول إلى جانب الريبورتاج صورتين:

"وصورة أخرى لطفل في الثالثة من عمره (وجـدت بين أوراق المذكور) على شفتيه ظل ابتسامة، تطل من عينيه الجميلتين الواسعتين- الدهشة!".

أما نهاية "الاغتيال" فهي على النحو التالي :

"كنت وسط الموج العاصف المضطرب مرة أخرى.. وكان ثمة ضوء بعيد خافت رجراج، يتقاذفه الموج، يخفيـه ويبديه.

وكان ثمة وسط العتمة، بقية صارية ومزق شراع.. كانت قدماي، وقد تحررتا من الحجر الثقيل تتحركان بيسر..

دفعت الموج بصدري،رفعت ذراعي. ضربت الموج أصارع البحر من جديد..".

وأخيرا نهاية "يارا":

"وشقت سكون الهزيع الأخير من الليل صرخة متوحدة طويلة هي مزيج من وجع الطلق وزغردة الولادة.. واجتاح الأرض صهيل وخبب. وانفلتت آلاف المهور الفتية، تنهب الجبال والوديان والهضاب والسهول والبراري".

إن القصص الثلاثة تصوير رائع لتجارب مأساوية يعيشها إنساننا العربي، وربما المعاصر بصفة عامة. وتتجسد فيها ملامح القص التي رأيناها في القصة القصيرة جدا، بل إنها تتشابه مع بعضها في التيمات الرئيسية، والتي نستطيع تجريدها تحت عنوان أزمة الاغتراب الحاد الذي يعانيه الإنسان، في ظل أنظمة شمولية فاشية متهرئة، غير أن تجارب القصص الطويلة أكثر قسوة، ومع ذلك فإن نهاياتها أقرب إلى الانفتاح والجدل أكثر من القصص القصيرة جدا.

ويبدو لي، أن الزمن الذي كتب فيه كل من نوعي القصص هو العنصر المؤثر أساسا في الاختلاف، الذي يبدو واضحا فيما بينها. لقد كتبت معظم القصص القصيرة جدا

حول العام سبعين. كذلك كتبت أجزاء من القصص الطويلة في نفس الفترة، غير أنها لم تكتمل إلا في الثمانينيات (٨٦،٨٧). ولست أعرف بالتفاصيل الظروف التي عاشها المؤلف في كل من العامين. ولكن هذا التفاوت يبدو لي مهما على ضوء ما سبق أن أشرت إليه من الاختلاف الرؤيوي لدى كُتاب الستينيات في مصر فيما بين الستينيات/ السبعينيات، والسبعينيات/ الثمانينيات.

لقد كان هناك نوع من حصارية الرؤية يسود إنتاج جيل الستينيات في الفترة الأولى بسبب شمولية النظام الناصري وازدواجية الحلم الوطني لدى هؤلاء الكتاب ووقوعهم أسرى التناقض الفظيع بين شعارات الاشتراكية والعدالة الوطنية، وممارسات القمع وغياب الحرية.. الخ وأن هذه الازدواجية في دواخلهم كانت وراء عدم قدرتهم على أن يروا آفاقًا للمستقبل، مما جعل القصة القصيرة محبطة النهاية، والتي تلائم لحظات الأزمة والتوتر الحاد الذي عاش فيه هؤلاء الكتاب، هي النوع الأكثر مناسبة لتجسيد أزمتهم.

وحين تحولت الأمور في مصر- في السبعينيات – نحو وضوح نسبي بسبب إتيان السلطة بآخر ما في جعبتها من معاداة لطموحات الشعب، انكشف الغطاء عن الكتاب وانقسمت آفاق الرؤية أمامهم فأصبحوا أقدر على رؤية المستقبل، وهذا جعلهم يلجون مجال الرواية (التي تحتاج إلى رؤية شمولية. أكثر من القصة القصيرة).

فهل نرى نفس الخط التطويري عند إبراهيم الحريري، وهل عاش الكتاب العرب جميعا نفس منحنى حركة التحرير العربية اجتماعيا وفنيا بدرجات وطرق مختلفة؟ من الواضح أن هذا صحيح. إن ما أشرت إليه من خصائص فنيه مثل مسألة تعدد الأصوات في إطار الصوت الواحد، والتهكم المأساوي، والفانتازيا القاتمة المضحكة في نفس الوقت، كلها خصائص تؤكد خصوصية رؤيا العالم عند هذا الكاتب، بوصفها رؤية مركبة وغير بسيطة، وهذا بحد ذاته يكشف عن أزمة الكاتب في ظل سلطة أحادية قامعة، فلا يملك المبدع – بالمعنى الشامل لكافة أشكال الإبداع الفني والحياتي- إلا أن يحاول التمرد على هذا الصوت الواحد السلطوي، دون أن يستطيع الثورة عليه.

من هنا يأخذ التمرد شكل اللجوء إلى التهكم والفانتازيا وغيرها من الخصائص المشار إليها. وكان هذا هو الإنجاز الأساسي لكُتاب الستينيات، في وقت كانت الكتابة المستقرة تمجد إنجازات النظم القائمة وتدعو الجميع للانضواء في إطارها الواحد. وكان اتهام المستقرين للمتمردين هو أنهم ينقلون الموضات الغربية، وقد حاولت أن أشير إلى التعادل بين الفني والاجتماعي في تقنياتهم التي ما كانوا يستطيعون أكثر منها في تلك الظروف. وحين تغيرت الظروف انفسح مجال الرؤية، وقل التركيز على التقنيات وصارت استراتيجية القص أكثر رحابة، كما صار أفق الحياة أوضح، والمستقبل كذلك يحمل جدليته كما رأينا في نهايات القصص الأطول.

فهل تلتقي هذه الجدلية مع انبعاث العراق، من الموت والدمار، كما حلم الحريري، وهو يحول فعل الموت و الهروب في كنيسة جيلين رودس إلى موقع نضال وحياة؟

* رضوى عاشور:

ربما كان هذا سبيلاً "أطياف" تتجرأ على كتابة لحفظنا من الاندثار

في الفصل السابع عشر من روايتها الجديدة الجميلة "اطياف" توفر رضوى عاشور على النقاد جهد اللابحث عن تأويل للدافع وراء كتابة هذه الرواية. تقول: "حين صدرت رواية غرناطة ربط أكثر من ناقد بينها وبين فلسطين، واعتبر البعض أنني اتخذت من سقوط الأندلس معادلاً لضياع فلسطين. فاجأني ذلك الربط الذي لم يدر بذهني طوال فترة كتابتى للنص. وأجبت على سؤال طرحه على أحد الصحفيين: حين أستطيع الكتابة عن فلسطين سأكتب عنها... ثم أنني لم أسلم بضياع فلسطين ،ولا أملك نفسيا أن أتحدث عنها عبر غرناطة. وفاجأت الصحفي بأن غرناطة كانت معادلاً لخوفي أثناء حرب الخليج. وكنت صادقة. ولكنني وأنا أبحث في دير ياسين للكتابة عن "شجر" وكتابتها

"الأطياف" انتبهت أنني أقوم بنفس ما قمت به وأنا أكتب عن غرناطة. في الحالتين كانت خريطة المكان ضرورية للغاية." (ص٢٢١)

وفي نفس الفصل تقول أيضا:

"تذكرت ما كتبه البعض بعـد صـدور "غرناطـة" وسؤال الصحفي ونفيي.ارتبكت وقد بدت لى الأمـور أكثـر تشابكًا، وتساءلت فجأة إن كان بمقـدور أي منـا أن يتتبـع الخيوط المكونة لنسيج عمره: خذ مثلاً تلـك المـرأة وهـي تنتحب في المطار فـي ذلـك اليـوم مـن أوائـل شـهر فبراير١٩٩١م:" (ص ٢٢٣)

وتقول أخيرا:

"هل أبسط..؟ كما أسلفت من يملك فصـل الخيـوط المتشابكة، من يملك فصل الخوف من الهزيمة القادمة، مـن وعي الهزائم السابقة؟" (ص ٢٢٥)

ترى هل نجحت رضوى عاشور في هذه السـطور المنتزعة – إلى حد ما – من سياقها في أن تعطينا دافعهـا لكتابة هذه الرواية؟

يبدو لي أن الأمر يحتاج أيضا إلى بعض التأويل. فـ "رضوى" التي تكتب في هذه الرواية عن دير ياسين وعـن صبرا وشاتيلا، وعن مريد وتميم ومنيف وأمه وعـن إميـل حبيبي وناجي العلي... الخ، أي تكتب عن فلسطين، ما تزال فعلاً غير قابلة لفكرة أن فلسطين ضاعت. غير أن رضـوى التي تعيش بمجمل المأزق العربي كما تصوره الرواية، بدءا من تأجير مساحة أمام مدرج كلية الآداب لمغسلة ملابـس، ووصولاً إلى تدمير التحالف الـدولي للعـراق ولمنظومـة العلاقات العربية، لا تستطيع – بالطبع – أن تفصل ما يحدث لفلسطين عن هذا المأزق العميق الذي يهدد الوجود العربـي بالاندثار. مثلما حدث في غرناطة قبل ذلك؟

هل نجحتُ – أنا أيضا – في فك الخيوط المتشابكة، أم زدتها تعقيدا؟ ليس مهما... المهم أن هذه هي الرواية التي أتصور أن رضوى قد انطلقت منها - واعية أو غير واعية – لكتابة هذه الرواية، كي تسجل على الورق وبحبر المطابع حياة قوم ربما كانوا مهددين بالاندثار. من هنا كان حـرص الكاتبة الواضح على ألا تكتفي بكتابة سيرة ذاتيه لها وحدها،

وإن كانت كل العناصر الروائية الأخرى نابعة منها، أي من حياتها هي الشخصية.

تقيم رضوى عاشور بناء روايتها الأساسي على مزاوجة واضحة منذ البداية بين حياتها (رضوى مصطفى عاشور) وحياة شجر محمد عبد الغفار أستاذة التاريخ الحديث بجامعة القاهرة. وتعترف رضوى في الأجزاء التي تخصه بأنها قد استحدثت شخصية شجر كي تستطيع من خلالها أن تقدم تاريخ القوم، تاريخ البيوت و الناس منذ سخرة قناة السويس وحتى مذبحة دير ياسين وصبرا وشاتيلا. تاريخ الهزائم، هزائم الأوطان والجماعات، وهزائمها هي شخصيا (أي شجر) في كل معركة تخوضها في داخل جامعتها أو في المؤتمرات التي تشارك فيها، وخاصة المؤتمر الذي انتهى بالاعتداء عليها اعتداء (صهيونيا) انتهى بكسر ساقها واعتمادها الدائم على عصا للمشي.

ولتحقيق هذا الهدف توفر رضوى لـ "شجر" كل المعلومات الممكنة، بجمع الوثائق والتحقيقات والمعلومات عبر تواريخ مختلفة وأماكن مختلفة، بدءا من هدية الجد لـ "شجر" والمتمثلة في مذكراته عن حياته وحياة المصريين منذ

سنة ١٨٩٧ حتى حياة الملك فـاروق وملاهيـه، وانتهـاء بفقرات من كتاب عبد العزيز الشناوي" السخرة في حفر قناة السويس" وزيارة شجر نفسها للقناة ومدنها في نهاية الرواية، مرورا بحكايات أم دقدق الشعبية عن (أمير اللوا) ووقـائع مذبحة صبرا وشاتيلا وشهادات أهل دير ياسين عن المذبحة، وشهادات القادة الإسرائيليين أيضا عن المـذبحتين، ونـص غاندى عن حق العرب في فلسـطين فـي نـوفمبر١٩٣٨ ، ونصوص من إميل حبيبي وأرسطو ولطيفة الزيـات وثريـا حبشي وغيرها من الوثائق والمعلومات.

هذه الوثائق تتوزع على فصول الروايـة، السـيرة الذاتية، دون منطق واضح محكم. وهو الأمر الـذي يـدفع الناقد بالضرورة إلى الاعتراف بأن رضوى تتجرأ هنا على الكتابة كما لم تفعل من قبل، وربما كما لم يفعل غيرها مـن الكتاب العرب الآخرين في لحظتنا الراهنـة. تتجـرأ علـى الكتابة لأنها تقول كل شئ بصراحة ووضوح، وخاصة بشأن كتابتها لهذا النص وكيفيته ومنحنياته وخطواته، وتتجرأ على الكتابة حين تضع في هذا النص كل هذه المـادة التاريخيـة،

دون أن تكون مضطرة لأن تعلن مبررا واضحا لوجودهـا، ولماذا توضح في هذه الأماكن بالذات.

تتجرأ على الكتابة حين تستسلم. في معظم الأحيان – لمنطق وحيد في الكتابة هو منطق تيار الوعي، أو التـداعي بمعنى أدق.

وتتجرأ أخيرا حين تصر على خلق هذه الشخصـية الوهمية "شجر" ومحاولة تمييزها عن نفسها، في حين أنها – في الحقيقة- ليست إلا هي، أو جزءا منها. وإن اختلفت فـي مناطق محدودة، يبدو أن رضوى رأت أن تنأى بنفسها عنها، مثل إعلان الرأي الحاد فيما يتصل بأمور الجامعـة، وهـو مايقود شجر إلى الاستقالة في النهايـة، وهـو مـالم تفعلـه رضوى رغم رغبتها المعلنة في ذلك أمام طلابها، بدت فـي هذه الجرأة – رغم دافعها العميق لتسجيل حياة قوم مهـددين بالاندثار كما سبق القول- في بعض الأحيان زائدة عن حاجة النص إذا أردناه محكما ذلك الإحكام التقليـدي، بـدا ذلـك واضحا في مذكرات جد "شجر"، وحكاية جدتها الواردة فـي الفصل الأول، وفي الإشارات إلى منزل ناجي العلـي فـي ويمبلدون، وفي الإشارة إلى النوبات الشعرية التي تصيب

مريد وتميم أحيانًا، وأخيرا بدت لي حيلة خلق "شجر" في حد ذاتها لا مبرر لها، لأن كل ما حدث في الماضي لـ "شجر"، قد حدث فعلاً لرضوى، وما قد يحدث في المستقبل (وحتى الاستقالة من الجامعة) قد تجد رضوى نفسها مضطرة إليه، وخاصة أن نهاية الرواية يمكن أن تفهم على أن "شجر" لم تجن كما قد توحي بعض السطور وأنها – أيضا – لن تنتحر:

"هل تفك الأربطة، متى تفك الأربطة؟ هل تفتح الفم وتطلق منه الكلمات؟ أفتحه وأطلقها فتنطلق أسطع من الضوء، أسرع من كلاب الصيد، أخف من الظلال.

ركبت سيارتها وقفلت عائدة إلى القاهرة". (ص ٢٧٠)

بعد أن استعادت تاريخها كله منذ ولعها الفرعوني القديم إلى سخرة قناة السويس، أعادت ترتيبه بداخلها، وعادت لتنطلق من جديد مصرة على ألا تصمت أبدا.

وأعتقد أن هذا هو أيضا موقف رضوى عاشور، رغم كل الأسى وكل العقبات. وهنا لابد أن أشير إلى أن

أجمل فصول "شجر"، هي تلك التي تتوافق فيها مع رضوى، وليس تلك الفقرات التي تبدو متميزة بها عنها.

وهذا ما يقودني إلى الفصـول الخاصـة برضـوى عاشور، سيرتها الذاتية التي كانت مفاجأة من أجمل المفاجآت الفنية التي التقيت بها في الفترة الأخيرة من حياتي.

أن تكتب رضوى الكتومة "الواعية" عن نفسها وبكل هذا الجمال النابع من الصدق والإخلاص والموهبـة (هـل كانت مكبوته كل هذا الزمن؟) وأن تنجح في لم خيوط حياتها الثرية والمركبة والعميقة في هذه الصفحات القليلة المكثفـة، وأن تكون قادرة على هذا الغوص العميق في حياتها (حياتنا) عبر هذه المراحل الممتدة من تاريخها (تاريخنا) حتى التي لم تشترك أو نشترك فيه مباشرة بخفة وعمق الوجـع وحـب الحياة و ألم اليأس. كيف نجحت رضوى في أن تقدم كل هذا عبر لغة سلسة جميلة تلقائية، لا أوافق على وصفها لنفسـها حين تقول: " الأمر أكثر تركيبا وهذه الكتابة تختـزل" (ص ١٦٨). صحيح الأمر أكثر تركيبا، ولكـن هـذه الكتابـة لا تختزل؛ لأنها تكثف وتدخل في الصميم، وتنجح في أن تخلد

حياتنا كتابة، وأن تمتعنا وتعلمنا، وتحفظنا للأجيال القادمـة، طالما أنها كتابة بكل هذا الجمال.

* مريد البرغوثي:

شعرية الصدق
في" رأيت رام الله"

خلال السنوات القليلة الماضـية تلـح علـى فكـرة شريرة، لم أستطع دفعها عني أكثر من ذلك. هـذه الفكـرة تضع المبدعين العرب الحقيقيـين ضـمن الفئـات القليلـة المستفيدة من وضعنا المأساوي والذي يزداد مأساوية كلما مر الوقت.

غير أني أسارع فأقلل من شر فكرتى حـين اميـز هؤلاء المبدعين عن غيرهم من الفئات المشار إليهـا بعـدة مميزات. فهم ليسوا مثل تلك الفئات المسـئولة عـن ذلـك الوضع بل يعيشون بكامل مأساويته حتى العظـم والنخـاع، وبدمهم يصورونها، وهم – ثالثًا- يرفضون هـذا الوضـع ويدينونه، ولا يسعون- مثل الآخرين. إلى تكريسه وزيادته. الفضيلة الوحيدة في الوضع المأساوي الذي نعيشه هـو أنـه يدفع المبدع الحقيقي، والإنسان الحقيقي بصفة عامة. وأقصد هنا الإنسان الصادق مع نفسه ومـع الآخـرين، لأن يسـقط

الأوهام. ويكف عن التبرير والزيف والخداع، وسواء للنفس أو للآخرين. وأن يحاول الوصول إلى الحقيقة. والحقيقة هنا ليست بالضرورة الحقيقة المطلقة، ولكن حقيقة ما نعيشه وما نراه، وما نشعر به. و إذا نجح هذا الإنسان، الفـرد، كـل إنسان فرد، في أن يصل إلى حقيقته هـذه. فربمـا وصـلنا جميعا إلى حقائق متقاربة، تجمعها حقيقة واحدة.

وفضل المبدعين الحقيقيين على البشر الحقيقيين، هو أنهم يملكون الصدق، القادر على المواجهة. فعبـر أدواتهـم الفنية (الصادقة) يستطيعون أن يقولوا الحقيقة. وأن يواجهونا بها، فتصطدم بزيفنا. فيفرح بها قلائل ما زالو يطمحون إلى قيمة الصدق والحقيقة، ولكن الأغلبية الساحقة ممـن قـتلهم الزيف، أو ممن ينتمون إلى الفئات صاحبة المصـلحة فـي استمرار مأساتنا، فهؤلاء جميعا يشكلون جيشًا مسلحا بكـل الوسائل، من السحن والتعذيب إلـى الـتهكم فـي المقالـة الصحفية، مهمته الأساسية، هي مواجهة هؤلاء المبدعين.

والأمثلة أمامنا واضحة وضوح الشمس، رغم وهـم الديمقراطية وكثرة (المدافعين) عن حقوق الإنسان. بدت لي هذه المقدمة ضرورية قبل الحديث عن كتاب مريد البرغوثي

النثري الأول "رأيت رام الله" لأنني أراقـب منـذ سـنوات صراعه المعذب، في شعره الجميل، من أجل الوصول إلـى درجات متصاعدة من الصدق الإنساني والفني، فـي كافـة المجالات: الفكر والشعور والصياغة، في الحب والسياسـة والموت والصداقة، في العلاقة مع الطبيعة الحية والجامـدة، في علاقة الروح بالجسـد، فـي الميتافيزيقـا بتوجيهاتهـا المختلفة. في كل شئ وأستطيع – مطمئنًا – الادعـاء بـأن مريد قد حقق في هذا الكتاب ثمرة هـذا الصـراع الطويـل والمعذب مع النفس ومع الفن، مع المقربين ومع القراء، مع تقاليد الإبداع وضد المؤسسة، أيا كانـت هـذه المؤسسـة، وأستطيع – مطمئنًا أيضا – الادعاء بأن مريد قد نجح فـي هذا الكتاب النثري أن يحقق كل خبرة الشـاعر، لا أقصـد الشاعر مريد البرغوثي، وإنما الشاعر العربي منـذ القـديم وحتى هذه اللحظة. بمعنى أن الكاتب هنا قد امتلـك اللغـة العربية، الجميلة، والتي ورثها عن أجداده الشعراء، وجعلهـا قادرة على أن تجسد - بصدق – صدقه الإنساني المعـذب والجميل، الذي هو صدق الشاعر العربي المعاصر وعذابه، أو هو الذي ينبغي أن يكون كذلك.

في "رأيت رام الله" ليست "رام الله" هي المقصـودة رغم وجودها الموضوعي الفادح المفصل في كافة شـئونها: مبانيها وتحولاتها، ناسها وتحولاتهم الثورية والشريرة، فـي سلطاتها الفلسطينية والإسرائيلية، في مزارعها ومؤسساتها.. في كل شئ وقعت عليه عينا الشاعر أو سمعته أذنـاه فـي الفترة القصيرة التي قضاها هنا. وقد كان الكاتـب حريصـا على أن يكون صادقًا قدر ما يستطيع وهو يقدم كـل ذلـك. والصدق هنا كان معناه مجرد التلقي للوقـائع الموضـوعية الكامنة خرجه، ورغم أنه في منطقة شديدية الحساسية، تتعلق بعودته إلى وطنه بعد غياب ثلاثين سنة، ويحاول أن ينفـي عن ذهنه الفكرة المسبقة التي ذهب وهو يحملها: أن وطنه لم يعد وطنه، فقد حاول عبر تلقيه لوطن أن يفهم، وكان قـادرا على الاعتراف بسعادة الناس لمجرد أنه بات من حقهـم أن يسهروا خارج بيوتهم دون حظر عسكري إسرائيلي، أو لأن الموظف الذي يتعاملون معه قد أصبح فلسطينيا. ولكنه فـي نفس الوقت لم يكن يستطيع أن يتجاهل حقيقة أن هذه جميعـا مظاهر زائفة، تخفي وراءهـا الوجـود العميـق والممتـد لإسرائيل، سواء بالوجود المباشر في كـل الطـرق ونقـاط

التقاطع والحدود، أو بالوجود غير المباشر في السياسات والممارسات التي تقوم بها "السلطة الفلسطينية" نفسها، أو حتى في النتائج المؤلمة لعودة البعض، والبعض بالذات دون غيرهم.

أقول أنه رغم هذا الوجود الموضوعي الفادح لـ "رام الله" في الكتاب. إلا أن الهدف الحقيقي منه ليس هو "رام الله" هذه، بل رام الله الحقيقية. رام الله مريد البرغوثي، تلك التي تربى فيها صغيرا، وعاش كل تفصيلات حياتها ثم فقدها شابا بوصفها كيانًا ماديا ملموسا، ولكنه حملها بداخله سواء أراد أو لم يرد منفيا ومغتربا في كل مكان ذهب إليه، وفي علاقته بكل البشر الذين تعامل معهم، وفي إنتاجه الذي أنتجه شعرا وسلوكًا، وحبا وكرها، واتفاقًا واختلافًا...؟ الخ.

بهذا المعنى، فإنه يمكن اعتبار "رأيت رام الله" نوعا من السيرة الذاتيه، يستعرض فيها الكاتب الشاعر مناطق شديدة الأهمية في مسار حياته. والسيرة الذاتية ليس من الضروري أن تحكي حياة الإنسان، يمكنها أن تعتمد على محاور ارتكاز أساسية تشكل أرضية لعناصر الهوية التي بدونها يفقد الإنسان نفسه. ولقد امتلكت "رأيت رام الله" هذه

المحاور، وربما كان أكثرها بروزا الأسرة، سواء كانت الأسرة الممتدة بمفهوم علم الاجتماع، أي الأب و الأم والأخوة والأعمام والأخوال (وهنا تأتي الأم والأخ منيف في مركز المركز) أو الأسرة بالمعنى الضيق أي الزوجة والأبناء (وهنا يأتي تميم في المركز). ويتصل بهذه الأسرة البيت بدءا من دار رعد التي ولد فيها ولم يجدها كما كانت، وانتهاء ببيت المهندسين.

من هذه المحاور أيضا الموت وعلاقته بالغربة أو النفي، وهنا يقدم مريد صفحات بديعة عن موت منيف، هذا الذي سيطر على لحظات أساسية كثيرة في التجربة، رغم أن هذا الموت كان قد حدث قبل هذه الرحلة، كما يقدم وصفًا دقيقًا ومؤلما للكيفية التي يموت بها الفلسطينيون في المنافي، في كل البلاد، وكيف يعرف أهلهم وأقاربهم وأصدقاؤهم، وكيف يدفنون، وكيف يتم العزاء ومتى وأين؟ وعبر رحلة الغربة الطويلة في القاهرة والكويت وبغداد وبودابست وعمان، تتعدد حالات الموت المنفى.

بين هذه المحاور "الذاتيه" إذا صح التعبير، والحقائق الموضوعية المعاشة في رام الله، يتحرك السرد منذ اللحظة

الأولى، لحظة وطء الجسر حيث الطقس شـديد الحـرارة " قطرة العرق تنحدر من جبيني إلى إطار نظارتي، ثم تنحدر على العدسة، غبش شامل يغلل ما أراه، مـا أتوقعـه، ومـا أتذكره مشهدي هنا تترجرج فيه مشاهد عمر، انقضى أكثره في محاولة الوصول إلى هنا، ها أنا أقطع نهر الأردن. أسمع طقطقة الخشب تحت قدمي علـى كتفـي اليسـرى حقيبـة صغيرة. أمشي باتجاه الغرب مشية عادية، مشية تبدو عادية. ورائي العالم وأمامي عالمي" (ص ٥) وحتى اللحظة الأخيرة "أهيئ حقيبتي الصغيرة استعدادا للعودة إلى الجسـر، إلـى عمان فالقاهرة، في عمان سأنتظر تصريح تميم.

سأعود معه إلى هنا، سيراها، سيراني فيها، وستسأل كل الأسئلة بعد ذلك الليلة، وكل من في البيت نائم، والصباح وشيك، أسأل سؤالاً لم تجد لي الأيام جوابا عليه حتـى هـذا المساء.

ما الذي يسلب الروح ألوانها؟

ما الذي غير مقصف الغزاة أصـاب الجسـد؟" (ص ٢٨٣)

يتحرك السرد إذن بين الجسر (رام الله) في اللحظة الراهنة، وبينها قبل ثلاثين عاما، وما بينهما، وما بعد الثلاثين عاما أيضا. مازال تميم قادرا على الذهاب ورؤيته ربما ما لم يره مريد تنطلق الرؤية من الزمكان المعاش موضوعيا، ولكنها بحرية واسعة في الماضي وفي المستقبل أحيانًا. وفي حركته يتخذ السرد مناحي متعددة تناسب اللحظة: الحوار بالعامية الفلسطينية وخصوصية رام الله، ومعها عاداتها وتقاليدها التي مايزال الناس يحبونها والوصف الرقيق للمشاهد والمنازل والشوارع والأسواق، والاستدعاء المونولوجي للماضي، والسخرية المرة مما يشاهد أو يتذكر أحيانًا، والتهكم الطريف عبر النكتة أحيانًا، واستدعاء الشعر ليصبح وسيلة سردية بامتياز (بوصفه حافزا سرديا)، وفوق كل ذلك هذه اللغة الشفافة الكاشفة، القادرة على الإمساك بمنحنيات الشعور وتحولاته، ورصد الحركة الخارجية الداخلية في آنٍ واحد، وهي لغة تشير إلى إمكانات قصصية ودرامية ممتازة، كما يبدو في هذا النص مثلاً: "على الرصيف المقابل للمبنى، ألتقي بأول فلسطيني يمارس صلاحيات واضحة ومفهومة، رجل نحيل متقدم في السن

يجلس وراء طاولة صغيرة نصبها في ظل الحائط ليتقي قيظ حزيران، ينادي على بصوت مرتفع:

- تعال هون يا أخ. خذ تذكرة للباص

ليس هناك ما هو موحش للمرء أكثر من أن ينـادي عليه بهذا النداء، "يا اخ"،"يـا أخ"، هـي بالتحديـد، العبارة التي تلغي الأخوة!

تأملته لحظة.

دفعتُ له ثمن التذكرة بالعملـة الأردنيـة. ابتعـدتُ خطوتين أو ثلاثًا، ثم توقفت، التفتُ إليه مرة أخرى ركضت إلى الباص. لا لم أركض بالضبط كنت أمشي مشية عاديـة جدا. شئ بداخلي كان يركض" (ص٣٧-٣٨)

هذه الشعرية القصية والدرامية، ليست خاصة لغوية بحتة، وإنما هي في الأساس خاصية فنيـة وإنسـانية، هـي شعرية الصدق.

* بدر نشأت:

القاهرة مدينة مفروشة

"القاهرة مدينة مفروشة" هي الرواية الأولى، فيما أظن، للكاتب بدر نشأت، بعد مجموعتيه "مساء الخير يا جدعان" (١٩٥٦) و"حلم ليلة تعب" (١٩٦٢).. و إذا كانت مجموعة بدر نشأت الأولى قد تركت بصمات لا تنكر على القصة المصرية القصيرة، فإن هذه الرواية. فيما أعتقد. سوف تترك بصمات قوية أيضا على الرواية المصرية، وهي بصمات لا تنبع من طبيعة القضية إلى تناقشها الرواية فحسب، وإنما أيضا من أسلوب الكاتب في معالجتها.

تقدم الرواية – في ست وأربعين فقرة – شرائح مختلفة من مجتمع القاهرة بعد هزيمة ٦٧ حتى الدخول في حرب الاستنزاف. تتنوع هذا الشرائح بين المناضلين القدامى والموظفين وبقايا الطبقات العليا المندثرة (التي أتيح لها أن تظهر بعد ذلك)، ويجمع بينهم جميعا بطل الرواية "رشاد" الموظف الكفء ذو الماضي النضالي المضمر، الذي

يتعرف على نساء متعددات، يعشن العلاقـات الإنسـانية (أو غير الإنسانية) كما تقتضيها تلك الرحلة.

هذا البطل أو اللابطل يعيش حياته مقهورا من كافـة النواحي، فرغم أنه موظف كفء فإنه لا يلقى الجزاء العادل في عمله. ورغم إنسانيته التي لا تخلو من تناقضات، ينتهـي به الحال، وهو المحب الودود، إلى فقـدان كـل صـديقاته، اللاتي كن مشروعات لمحبوبات، أو حتى زوجات. هو بطل نموزجي في تلك اللحظة المهمة من حياتنا، اللحظـة التـي حولت دفة السفينة وأرست ما نعيشه الآن، وقد أصبح واقعـا مطلقًا، لا مناقشه فيه أو محاورة حوله. ومن هنا تأتي أهمية هذه الرواية ؛ لأنها تعيدنا إلى الجذور، إلى اللحظة التي فقدنا فيها كل الأشياء تدريجيا، وباستسلام كامل، وربما كنا نعاني، ولكننا أبدا لم نقاوم، واكتفينا مثلما اكتفى رواد المقهي وسهار اللي إلى بالحديث حول الموضوع وتحليله. ومن ثم حق أن نصاب باللعنة، وتعيش القاهرة بوصفها" مدينة مفروشة"

القاهرة مدينة مفروشة للخليجيـين حـاملي "أمـوال النفط". وفي الوقت الذي تستعد فيه مصر لرد العدوان وطرد الإسرائيليين، تفتح جهات مختلفة، يركز الكاتب على بعضها

في الرواية، ومنها الفـن الانفتـاحي والدعايـة والإعـلان (والإعلام) مصر بغيا لهؤلاء الذين يتكالبون عليها "تقدم لهم الشغالة التي تخدم في بيوتهم.. الخوجة الذي يعلم أولادهـم.. المومس التي ترضي غرائزهم.. حتى الجندي الذي يحـارب لقضيتهم ويموت نيابة عنهم".

ويعاني البطل من نتائج هذه اللحظة، فهو حين يلتقي بصديقه القديم الذي هاجر للعمل بالخليج يصاب بأزمة حـادة نتيجة ما أصبح فيه الصديق من دنس ونفاق وادعاء كـاذب، وهو لم ينجح في الاقتراب من (عنايات) المومس التي التقى بها، منذ بداية الرواية، لأنها مرتبطة بهندي يعمل فـي بلـد خليجي. كذلك لم ينجح في أن يحتفظ بسميحة "بنـت الطبقـة الأرستقراطية" التي استمتعت به جنسيا، ثم تركته إلـى ابـن طبقتها إلى أن عادت إلى الظهور مرة أخرى.

البطل المضطهد في عمله وفي علاقاتـه الإنسـانية سواء مع النساء أو مع زملائه في المقهي، يعـيش – إذن – حالة اغتراب يراقب عبرها ما يحدث في الحياة المصرية من تغير نتيجة للهزيمة والمال النفطي، والبطل ـ علـى هـذا النحو ـ نموذج لمعاناة الإنسان المصري، القطيعـة التـي

عاشها خلال تلك الفترة، هو المصري صـاحب الحضـارة والعطاء يتحول ـ نتيجة للهزيمة والنفط ـ إلى هامش فـي بلده، بينما يستمتع بها الآخرون (اليهود والخليجيون). وهـذا المعنى معنى أساسي في الرواية، ينعكس بصفة أساسية على أسلوب الكاتب.

إن بدر نشأت الـواقعي المتميـز، منـذ مجموعتـه الأولى، يقدم بسلاسة الواقعية، بناء ولغـة أحـداث الروايـة متضافرة متداخلة منسجمة، تنتقل الأحـداث مـن العلاقـات النسائية إلى العمل إلى المقهي، وجميعها احباطـات فـي الغالب، فقرات متتابعة متدخالة بخم بعضها بعضا، كي يكون الإحباط في العمل أو في المقهي، مبررا منطقيـا وطبيعيـا للإحباط العاطفي، والعكس بالعكس.

أما اللغة، فإنها لغة شديدة البساطة والرقة ،وإن لـم تستخدم أبدا الكليشهات ولم تلجأ إلى التقعر والنمنمة، وإنمـا استعادت لغة الحياة اليومية العادية، سواء كانت عاميـة،، أو فصحى مبسطة. وفي هذا السياق لابد من الإشارة إلى دقـة الكاتب في تقديمه للغة المصريين المعاصرين، سواء كـانوا يتحدثون بالفصحى أو بالعامية، وهذا يدفعنا، مرة أخرى إلى

الاحتفاء بالرواية باعتبارها رواية "مصرية" كما يشير غلاف الكتاب. رواية تمسك بتلابيب أزمتنا الراهنة التي نسـيناها، والتي يجدر بنا أن نتذكرها دائما، حتى لانضيع إلى الأبـد. وهذا ما تساهم به رواية "القاهرة مدينة مفروشة" للأسف.

* محمد عبد السلام العمري:

" اهبطوا مصر"..

إبداع روائي جديد

قدم العمري مجموعته "إلحاح الجسد المنهـك" إلـى القراء، عليها صورة لامرأة عارية. وكان هذا خطأ فادحـا؛ لأن هذه الصورة، وهذا العنوان لم يكونا معبرين تعبيرا دقيقًا عما بداخل هذه المجموعة الجادة، ثم توالت أعماله بعد ذلـك لتثبت أنه كاتب جاد، يتخذ الأدب طريقًا وهدفًا، ويعمل علـى إنجاز أعمال متميزة ومهمة في هذا الطريق، لكن كانت هذه الأعمال جميعا في إطار القصة القصـيرة، الآن نحـن إزاء اكتمال هذه الجدية، والانتقال مـن القصـة القصـيرة إلـى الرواية، والتي تشير إلى أن هذا الكاتب يمتلك نفسا روائيـا حقيقيا ومتميزا مما يشير إلى أن المستقبل القادم لكتابته سيقدم للأدب العربي الكثير.

هذا العمل يتميز بأنه يدخل منطقة، رغم أن بعـض الكتابات قد بدأت في الدخول إليها منذ فترة، إلا أنها مازالت مجالاً خصبا وثريا جدا وشديد الأهمية بالنسـبة لمشـكلات

الإنسان المصري والعربي المعاصر. ولفهم هذه المشـكلات يستحيل أن نتجاهل مسألة الاغتراب، وخاصة هذا الاغتراب الذي هو اغتراب من نوعيـة خاصـة، اغتـراب إجبـاري مفروض على الإنسان، ليس فقط من أجل البحث عن لقمـة العيش، وإنما أيضا للبحث عن التحقق، البطل في هذه الرواية مهندس معماري متميز، شهد له أساتذته بذلك، وشهدت لـه أعماله حتى وهو طالب بذلك، لذلك فقد رشح ليكون معيدا في الكلية التي تخرج فيها، ولكنه عمل في شركات مختلفة، كان من الطبيعي نظرا لتميزه أن يضطهده رؤساؤه، وزملاؤه في العمل، وبالتالي يمنعونه من إمكانية التحقق بوصفه معماريـا فنانًا متميزا، وكان الحل أن يهاجر إلى البلاد التي لا يـذكر اسمها في الرواية، والتي تخيلها، لكن واضح طبعا أنها بلاد الخليج. هذه التجربة التي عاشها الآلاف بل الملايـين مـن المصريين خلال العقود الأخيرة. تجربـة شـديدة الثـراء، وشديدة الخطورة على تكوين الإنسان المصري المعاصـر، وعلى سيكولوجية الأجيال المتعددة من المصـريين، سـواء الذين سافروا أو الذين اكتووا بنار السفر، دون أن يسـافروا من أجيال الأبناء والبنات والزوجات الخ.. كما نعرف جميعا

وبالتالي دخول محمد عبد السلام العمري هنا بعد تجـارب الآخرين؛ أمثال عبد الرحمن منيف وإبراهيم عبـد المجيـد وغيرهما، هو دخول متميز، يمتلك العمري هنا تجربة خاصة شديدة الخصوصية تجعل دخوله في هذه المنطقة أيضا دخولاً متميزا، وربما تكون أهم ملامح التميز في هذه التجربة هـو الصدق الكامل في تقديم نمط العلاقات الإنسـانية فـي هـذه المنطقة، وتقدم خط السلوكيات الغريبة و الشاذة والطبيعية في نفس الوقت، سواء كانت لأبناء البلاد، يكشف لنا قلم الكاتـب المتمكن عن أعماق مهمة جدا لسيكولوجية البشر وسلوكياتهم في هذه الرواية. وأيضا القدرة علـى أن يصـف الظـروف البيئية والاجتماعية التي يعيش فيها هؤلاء البشر. وعلى سبيل المثال فإن تقديم نص من نصوص الكاتـب سيوضـح مـا أقصده، سأقدم فقرة قصيرة عن خط العمارة، وهـو اهتمـام الراوي بأمر البطل الأساسي وبمجال عمله الأساسي. كيـف يصف العمارة في هذه البلاد "الواجهات المعمارية للمبـاني الحديثة خليط عجيب من عمارات متعددة الطراز، لا تجمعها لغة واحدة أو شخصية واحدة، تنم عن غنى وثروة فاحشـة

وجاهلة، فتفتقد الشخصية الملائمة والطراز المناسب لمثل هذه الأماكن اللزجة الحارة ورطوبتها الخانقة.

رأي عمارات "جارثيا" القديمة لا ترتفع أكثر من طابقين، شخصيتها المعمارية متميزة، واجهات المنازل خشب بغدادي، شبابيكها صغيرة وجميلة تناسب الجو الحار بالتأكيد، الشوارع متناسبة مع ارتفاعاتها، لها خصوصيتها، لا يدخل هذه الأماكن إلا أصحاب المنازل، أو ساكنوها، يعرفون أي قادم جديد، يتابعونه إلى أين ذاهب.

عن المهندس

رأي منازل أخرى بتصميم عربي آخر، واجهاتها تحجب أشعة الشمس ونظر السائرين، وفي أماكن أخرى مقابلة لها عمارات عالية، وناطحات سحاب، رأي طرزا معمارية يابانية وإنجليزية وفرنسية، مرورا بمباني الهنود الحمر وأمريكا اللاتينية منذ العهد الاستعماري، طرزا لعصر الرنيسانس والباروك والنهضة والركوكو.. طرزا دورنتية وكورونثية وأيونية وإغريقية حتى أنه شاهد طرزا لمباني رعاة البقر الأمريكيين، وبدت العمارة العربية نشازا وسط هذا الخليط المؤذي للعين، والمؤرق للعقل والقلب.

هكذا طوال الرواية يقدم الكاتب مـن خـلال عـين شخصية البطل الرئيسية، شخصية المهندس المعماري الـذي يكاد يتماهى فيما عدا بعض اللمسات الفنية والخياليـة مـع شخصية المؤلف، يقدم وصفًا دقيقًا للمكان والزمان والبشـر في هذه البلاد، ومن المهم جدا أن نشير هنا إلى أن معظم – إن لم يكن كل – الشخصيات في هذا العمل شخصيات تصل في النهاية إلى حد المرض، بمعنى أن مثل هذه الظـروف، التناقضات الفادحة، الثروة المزيفة الفجائية غير المدروسـة، والعقلية البدائية التي لا تعرف كيف تتصرف في هذه الثروة، من الطبيعي أن تؤدى إلى حالات من الأمـراض المتعـددة، ومن المهم أيضا أن لا يتورع الكاتب في هذا السياق عن أن يجعل أيضا جميع الشخصيات غير أبناء هذه البلاد يصـلون إلى حالة المرض أيضا، وكان هذا المكـان مصـاب بلعنـة ضرورية، هي لعنة مبررة بالطبع بحكـم هـذه التناقضـات والظروف، لابد أن تؤدي بكل من يعيشها إلى أن يصاب بهذا المرض.

ولذلك كان مهما جدا بالنسبة لهذا الكاتب، ألا تخلـو شخصية الراوي التي هي قريبة إلى حد كبير من شخصـية

الكاتب، كما بنيت، من المرض أيضا، ومن التشـتت، ومـن التناقضات الحادة التي تؤدي به في النهاية إلى ألا يسـتطيع الاستمرار في مقاومة هذه الحياة، وفي إنجاز مشروعاته التي بدأها والتي بدأ يحقق ذاته من خلالها،لا يستطيع أن يواصـل هذا تحت ضغط المؤامرات والضغوط، فيضطر في النهايـة إلى العودة إلى بلاده هاربا، وتقريبا شبه مختفٍ.

تقوم الرواية على ما يمكن أن نعتبره حبكة أساسية، تبدأ من لحظة المطار، حيث يهـبط الـراوي فـي مطـار "جارثيا"، وتنتهي بالراوي يعود إلى مطار القـاهرة ويقـرأ الجملة الوحيدة التي أعتقد أن لها صلة حقيقية بعنوان الرواية "اهبطوا مصر" وسوف أتناول مدى أهمية هذا العنوان فيمـا بعد.

بين هذه البداية والنهاية، تتتابع الأحداث متسلسلة في تتابع خطي زمني، أي يتقدم فيه الزمن باستمرار فيما عـدا ثلاثة فصول، هي الفصل العشـرون والواحـد والعشـرون والثاني والعشرون الذي يعود فيـه الكاتـب أو يرتـد إلـى الماضي، أي ماقبل الحياة في منطقـة الخلـيج، ليقـدم لنـا مبررات الهجرة أو السفر إلى الخليج.

فيما عدا ذلك تتتابع الرواية فـي أحـداث متتابعـة ومتلاحقة، وعبر خيط أساسي ومجموعة من الخيوط الفرعية التي تثري هذا الخيط، وتجعله شديد الثراء الفنـي، والخـيط الأساسي بالطبع هو الأساس الذي يذهب الراوي من أجله إلى الخليج، وهو العمل، وبالتـالي علاقـات العمـل، العلاقـة الأساسية مع صاحب العمل وتوتراتها بين جهـل صـاحب العمل وتشدقاته، وعجرفته، وعدم قدرته على أن يفهم هـذه المهنة التي يقدمها الراوي باعتبارها مهنة من أجـل المهـن التي يستطيع الإنسان أن يمارسها، مهنة الهندسة المعماريـة، هذا الصراع بين رغبة هذا المعماري فـي أن يقـدم عمـلاً معماريا فنيا متميزا ونافعا في نفس الوقت، وتقاليد صـاحب العمل التي تقوم على الثراء الوهمي وعلى المجاملات، وعلى العلاقات التقليدية دون أن يكون هناك مراعاة لشروط العمل الضرورية حتى يتم هذا العمل كما ينبغي.

صعودا أو هبوطًا

هذه هي الحبكة الأساسية التي تستمر بـين صـعود وهبوط، لحظات توافق بين الاثنين، ولحظات تنافر ،تنتهـي كما قلت بدرجة من التنافر العالية، تـؤدى بـالراوي إلـى

الهروب، لكن خلال أو مع الحبكة الأساسية، لدينا مجموعـة من المغامرات التي يحكيها العاملون مع المهندس، سواء من المصريين أو أصحاب المكان، تساهم فـي إثـراء الحبكـة الأساسية كما قلت صعودا وهبوطًا، وهناك ما هو أهم مـن ذلك، مجموعة من العلاقات العاطفية التي يقـدمها الـراوي بإيحاء أحيانًا، وبشكل صريح ومباشر وجميـل فـي أحيـان أخرى، ربما تكون أهم هذه العلاقات هي العلاقة مـع ابنـة صاحب العمل نفسه، والتي تبدو علاقة شديدة العمق، وشديدة الخصوصية، والتي لا تخلو من المؤمرات الدنيئـة – التـي تحكيها هذه الفتاة رغبة في الاستئثار بالراوي – ضد خطيبة الراوي في القاهرة، حيث تمنع المراسلات بينهما، مما يؤدي إلى إفساد هذه الخطبة ونهايتها نهاية مأساوية.

بعض هذه العلاقات، وخاصة هذه العلاقـة المهمـة والمتميزة، تبدو - إذا توقفنا عند نهايـة هـذه الروايـة – مبتورة لأن شخصية الفتاة كما هو واضـح مـن الوصـف الجميل المقدم لها أنها شخصية قوية جدا، وإذا أرادت شـيئًا فإنها تصر على تنفيذه ولابد أن يتحقق، باعتبارهـا الابنـة المدللة للشيخ والتي يستجاب لكل طلباتهـا، وبالتـالي عـدم

معرفتها بهروب الراوي، وبالتالي عدم تحقق ما ترغبه منـه يبدو مبتورا في هذه الرواية، ولذلك فأنا شخصيا أتوقـع أن الكاتب في الجزأين التاليين لهذا العمل، وقد لايكـون سـرا أفشيه أنه جزء أول من ثلاثية كبيرة قـرأت بعـض أجزائها، تحتل فيها هذه العلاقة مع هذه الفتاة المركز الأهـم في العمل القادم، وبالتالي سـتتعمق هـذه العلاقـة وهـذه الشخصيات على نحو أقرب إلى الملحمية في الأجزاء التالية.

وبالتالي هذه الحبكة الأساسية ومجموعـة الحبكـات الفرعية التي تحتل مركزا مهما يغنـي الحبكـة الأساسـية، تجعلنا فعلاً أمام عمل جذاب يشد القارئ شدا حقيقيا، وبعمق وبوعي وبجمال يتخلق أساسا عبر انتقالات الكاتب وكيفيتـه في تقديم الأحداث المتتابعة بين الوصل والقطع، بين الخـط المستقيم الممتد إلى الأمام، وبعض الذكريات التي يعود فيهـا إلى الماضي، ثم الفصول الثلاثة التي أشرت إليها، التي تقدم لنا مبررات للهجرة. تعطي لنا العنصر الأساسي الذي لا مفر منه لبناء الرواية وهو ما نسميه هنا العلية.

العلية هنا في الرواية، أي العلل التي يترتب عليهـا تتابع الأحداث، ليست علية بسيطة، هي علية مركبة كما قلت،

هناك الدوافع الاقتصادية، والدوافع الاجتماعية التـي تـدفع بالإنسان إلـى الهجـرة، ولكـن هنـاك أيضـا التعقيـدات السيكولوجية التي تعيشها الشخصيات المختلفة، والتي تـؤدى إلى تطورات تبدو مشتقة أحيانًا للأحداث، لكن في النهايـة إذا أدركنا علية هذه التطورات نستطيع أن نجمعها جميعا في نسق واحد هو الذي بدأت به الدراسة، عن أن هذه التركيبـة الاجتماعية التي أجاد واحد مثل عبد الرحمن منيـف مـثلاً تقديمها في خماسيته المهمـة، لا يمكـن إلا أن تنـتج هـذه العلاقات المؤثرة المنسوبة بالقلق وبالمرض، وبالتـالي هـذا التشتت هو معاول لعلة أساسية، هي علة بناء هذا المجتمـع، علـى المسـتويات المختلفـة، الاقتصـادية، والسياسـية، والاجتماعية، والسيكولوجية.

يتحقق هذا أيضا بفعل لغة تتـراوح بـين الوصـف المباشر الذي يكاد يكون تقريرا كما في النص الذي ذكرتـه، واللغة الشعرية الرهيفة جدا التي تمتليء بها الرواية، وخاصة في المشاهد العاطفية، وليس العاطفية هنا فقط بمعنى العلاقة مع المرأة، وإنما أيضا عاطفة الإنسان مـع نفسـه، حـديث

الراوي مع نفسه ومع تجربته ومع تاريخه، يقدم بلغة شـديدة الرهافة والخصوصية.

هذا بشكل عام ما أراه مهما في هذه الرواية، وأتوقف بسرعة شديدة عند بعض المشكلات الصغيرة التي أراها في هذه الرواية، كما بينت تجربة الرواية من وجهة نظري أغنى بكثير مما يعطيه العنوان، مسألة العودة ليست أهم مـا فـي العنوان، التجربة نفسها، الخبرة نفسها التي عاشها والأبعـاد السيكولوجية الموجودة في داخل الشخصيات أهم بكثير مـن العودة، ولذلك أنا لا أعتقد أن العنوإن كان معبرا بدقة عـن أهمية الرواية، وأعتقد أنه كان راجعا إلى الناشر، وليس إلى المؤلف، لأن هناك خشية أن تتهم الرواية بأنها تهـاجم بلـدا شقيقًا، لكن هذه الأسماء في الحقيقة لم تخف التهم، إن كانـت تهما، وهي تهمة ليتنا نستطيع أن نقوم بهـا وهـي بالفعـل موجودة بالرواية، هناك اتهام لهذا المجتمـع، وهـو اتهـام موضوعي وحقيقي، هذه الأسماء لم تنجح في أن تخفي هـذه التهم. ولذلك لا أرى لها أهمية، بالإضافة إلى ذلـك هنـاك بعض تدخلات قليلة للراوي العليم، ليست منتشرة وإنما هـي قليلة، وبعض الأخطاء اللغوية، هي حصرا أربعـة أخطـاء،

وهذه لا تعتبر أخطاء كثيرة في عمل يزيد علـى ثلاثمائـة صفحة.

فضح التناقضات

هناك أيضا خطأ تاريخي واحد، حينما جعل الـراوي في وصـفه لمظـاهرات الجـوع والغضـب فـي ١٩٧٧ والمتظاهرين يمزقون أو يحرقون الصور الـثلاث للسـادات وكارتر وبيجن، لم تكن العلاقة بدأت في هذه اللحظـة مـع إسرائيل، العلاقات بدأت بعد ذلك، وهذه ربما كانت سـهوا، أيضا هناك قلق يحتاج إلى تأمل شخصية الشريف، صـاحب العمل، الذي يبدو وطنيا بمعنى ما، هرب مـن حكـم هـذه المنطقة بطائرته، وهذه واقعة تاريخية معروفة يلبسها الكاتب على هذه الشخصية إلى مصر تضامنًا مع عبد الناصر، لكن مجمل ملامح الشخصية التي تقوم لنا بعد ذلك لايبدو لنا فيها اتساق مع هذه الشخصية، التي تبدو في النهاية وطنية، طبعا يمكن أن نقول أن هناك مبررا لهذه المسألة، وهـو أن هـذا المكان بتطوراته، بما يفعله النفط بناسه، وما تفعله المشـاكل الاجتماعية، والتناقضات الاجتماعيـة يمكـن أن يفسـد أي

شخصية، حتى ولو كانت شخصية الشريف الوطنية، طبعـا هذا يمكن أن يكون مبررا.

في بعض الأحيان يبدو لى الكاتب شوفينيا، ويتجاهل التناقضات التي يعيشها الإنسان المصري نفسه، والتي يمكن أن تؤدي إلى إبراز أسوأ ما فيه، وهـذه أشـياء لا ينبغـي تجاهلها، والكاتب يمكن أن يرد على بما قلته أنا منذ البداية، وهو أنه حتى الشخصيات المصرية التـي عاشـت فـي دذه البلاد أيضا أصيبت بأمراض هذه البلاد، وسوف يقول أنـه قدم الشخصيات المصرية أيضا داخل مصر، وقـد أصـابها كثير من الخلل الذي نعرفه جميعا، ولكن تظل النبـرة مـن وجهة نظري فيها قدر من الشوفينية، وربما هـذا الحمـاس وراء الكتابة كان هو الدافع الحقيقي لدى هذا الكاتب لكي يقدم لنا رواية جميلة قادرة على فضح تناقضات المجتمع العربي، وحريصة على إظهار الضغوط، ويأتي يوم لتنفجر هذه الأمة وتنجز إنجازات عظيمة وهذا أحد جوانب أهمية هذه الرواية.

* **يحيى عبدالله**

يخلد انتحار أروى

يبدو أن حدث انتحار أروى صالح عام ١٩٩٧، لـم ينته تأثيره ولن ينتهي ببساطة، ليس فقط لأن الحدث في حد ذاته كان فاجعا بالنسبة لأصدقائها وعارفيها، ولكن لأنه كان احتجاجا واضحا، يكاد يكون ثوريا، على واقع أصـبح مـن المستحيل الاستمرار في معاشرته، ولا شك أن صدور كتاب أروى"المبتسرون" قبل انتحارها، كان الدليل الواضح والمؤكد الذي يكشف ضرورة الانتحار، وبمعنى أدق يكشف للنـاس أنهم إذا لم يكونوا مزيفين حقًا فإن عليهم أن ينجزوا مهمـة الانتحار، وحين صدر الكتاب، ولم يجد صداه الواجب، ولـم ينتحر أحد، وجدت أروى أن واجبها، هو أن تنتحر نيابة عن الجميع.

هذا تقريبا هو الدافع والمعنى وراء عكوف الكاتـب المسرحي المتميز الدكتور يحيى عبدالله أسـتاذ الدراسـات الكلاسيكية بجامعة القاهرة على حدث انتحار أروى وكتابتها، ليخرج لنا مسرحيته الجديدة "إن فسد الملح" الصادرة أخيـرا

عن سلسلة المسرح العربي بهيئة الكتاب، ويحيـى عبـدالله كاتب مسرحي بامتياز، صدرت له من قبل عـدة نصـوص مهمة منها: " موضوع ماجدة" و" حكاية لبنى" و قالت بسمة" و" هواية الاستماع المنفرد". هو في هذه النصوص جميعـا يغوص في عالم خاص لا يشاركه فيه غيره من كُتابنا، فهـو يمسك بلب تجربة الإنسان الوجودية الداخلية وينخر فيها حتى النخاع واصلاً إلى جذر الألم العظيم يقول: "قد يفصح الألم عن متعة، وقد ينطوي الحزن على جمال، هذا أو غيره مما يضفي الحيوية على الفعل المأساوي" ، كذلك يتميـز يحيـى عبدالله بطابع خاص في بنائه الدرامي، فنصوصـه جميعـا قصيرة، سواء كانت من فصل واحد أو أكثر، كما أنها تميل إلى الكتابة بوصفها قيمة في حد ذاتها، يقول: "أعترف بـأن الدراما الإذاعية كانت ولاتزال، تسيطر على الحس الدرامي بدرجة ملحوظة، ولهذا حديث آخر، إلا أنه قد سـاعد علـى ذلك ما ينتاب المسرح في بلادي الآن من تهتك وما يجعل به من (غنج ورنج) أعترف كذلك أن صلب الدراما الحقة هـو الكلمة – النص وليس أية تصورات أو خزعبلات تجريبيـة سائدة".

هذه النصوص التي نقلتها الآن هي نصـوص مـن مقدمة كتبها المؤلف لنصه الجديد "إن فسـد الملـح" وهـي نصوص مفاجئة لي أنا شخصيا أشد المفاجأة، أولاً لأن يحيى غامر بكتابة مقدمة لمسرحيته وهو مالم يفعله أبدا من قبـل. وأظن أنها مغامرة مهمة وصل فيها إلى أشياء فـي غايـة الأهمية، منها أن يعبر عن رأيه في الفن وفي الحيـاة وفـي السياسة بدقة ورهافة تكاد تصل إلى فنية جديدة إضافة إلـى النص المسرحي وإن كانت على اتصال به.

وهذه المغامرة بالخروج على المألوف حكمت أيضـا بنية النص، فمع أن الغموض سمة أساسية في مسرح يحيـى عبدالله دائما، إلا أن اكتمال الفعل الدرامي، وإن عبر الحوار والمناقشة دائما، كان هـما يتحقق. هنا، لـيس ذلـك هـو الهدف. يقول: "ما يهمني في الحقيقة، الجوار والتجاور أكثر من الاستكمال والتكامل"، من هنا فإن المسرحية المكونة من ثلاثة فصول، لا تقوم في الحقيقة إلا على حوارات متصلة أو متقاطعة بين مجموعة من الأصـوات المسـرحية (هالـة، شدوى، مؤنس، فرح، ماجدة،... الـخ) والأصـوات التـي يستدعيها المؤلف من الكتابات المعاصرة مصرية وعالميـة،

وهنا بالذات يأتي صوت أروى عبر فقـرات مـن كتابهـا "المبتسرون" وأصوات الذين كتبوا عنها (سـناء المصـري، محمود الورداني، سيد خميس) بالإضافة إلى قصـة لنـورا أمين، ثم كافكا وجان أنوي في مسـرحية أنتيجـون. لـيس الهدف من المسرحية إذن هو تصوير حياة أروى دراميا، ولا إثارة الأسى على فعل الانتحار الذي يسميه يحيى" إنجـازا"، وليس كذلك فرصة لعرض أفكارها، وإنما الهـدف رصـد دراما الحياة التي دفعت بأروى إلى الانتحـار، مـن خـلال رصد الدرامات المتعددة المتجاورة لأصوات النص. يقـول يحيى: "من أهم مايتكشف لنا عبر ثنايا كتابـات أروى هـو (نفسية) المثقف. فلا ينصب اهتمامها الأول على (عقليته) أو درجة وعيه، ومن هنا تأتي مسرحيتي تعبيرا يتماشـى مـع ميلها إلى مناقشة الجانب النفسي بأكثر من الإرادة العاقلـة. الحدث في "إن فسد الملح" يكاد يتوارى من وراء تلك الرغبة في الإحاطة بالنفس. لا مجرد العقل أو الفكر. مع صـعوبة إجراء فصل تعسفي بينهما بطبيعة الحال".

من هنا فإن الـنص الـذي يهـتم بنصـوص أروى وأصدقائها عن تناقضـات المثقفـين والتقـدميين، والبنيـة

الأخلاقية المزيفـة للطبقـات البرجوازيـة و البرجوازيـة الصغيرة، لا يكتفي بذلك بل يفضح تناقضات النظام السياسي منذ عهد عبد الناصر، يقول مثلاً في بداية الفصل الأول على لسان فريدة:

"وزاد السادات الطين بلة حين أعلن أنه إنمـا جـاء ليمثل ويدافع عن أخلاق القرية، ويرسي دعائمها، ويرعـى الزراعة لأن الصناعة مقولة ماركسـية علـى حـد قولـه، وأخلاق القرية هي في جانب منها الجماعة التي تدس أنفهـا في حياة كل فرد منها حتى أدق خصوصـياته، وتقـدم لـه الحماية مقابل حريته".

على مـدى الـنص تمتـد التناقضـات الأخلاقيـة والوجودية، وإن كمنت في صلبها جميعا معضـلة الزيـف، مدرسون يقيمون علاقات متعددة مع تلميـذاتهم، وطالبـات يقمن علاقات مع أكثر من شخص، دروس خصوصية بـلا رادع، إحباط دائم ومطلق في كل الحـالات. حـالات مـن الدراما الصغيرة تتوالى عبر الأصوات المتعددة متجاورة أو متداخلة حتى الفصل الثالث الذي ينتهي بحديث أروى عـن محاولة انتحارها التي أُفشلت في عام ١٩٨٥. وعـن هـذه

النهاية نختم بهذا النص الجميل في نهاية مقدمـة المؤلـف: تنتهي المسرحية بحديث أروى عن محاولة انتحارها من فوق كوبري ٦ أكتوبر في ٨٥، وقد نكون مع انتحارهـا الـذي أنجزته في ٩٧، ذلك أن الوجـود الإنسـاني لـيس مجـرد (جرجرة) لعدة أعوام زائدة، أوجملة أيام إضافية، وإن بـدت هذه الجرجرة استمرارا مضنيا لذات انتهكتها غلاظة الآخرين وقبحهم الذي لا علاج له. والمسرحية ـ بذلك ـ وكأنهـا لا تتوقف كثيرا، وقد لا تحفل بالسؤال (متى وكيف نمـوت؟)، وإن كان السؤال لا يخلو من جاذبية، كما وأن في الانتحـار شيئًا من السحر والرونق".

* هنرييت عبودي:

"الظهر العاري" للرجل

"رحت أبحث ليلتها، في الشوارع الضيقة المتفرعة عن بولفار سان جرمان، عن حانة أو مطعم ترتاح له مخيلتي... كنت أُمني نفسي بلقاء مميز مع المدينة، لقاء يلبي، وأن في حدود متواضعة، لهفي المتناهي إليها".

هكذا تبدأ رواية "الظهر العاري" لهنرييت عبودي، وهي بداية كفلت لها أن لا يتركها القارئ حتى ينتهي منها. فبكلمات بسيطة ولكن مصوبة باحكام، تتملك القارئ الرغبة في معرفة هذا السر الغامض الذي يسعى إليه البطل العربي في مدينة كباريس. وتستمر الرواية طولها على هذا النحو من اللغة البسيطة محكمة التصويب تقود من شوق إلى شوق حتى تنتهي، لنكتشف أننا إزاء قصة حب أو عشق نمطية ومعروفة أو مطروحة، لكن بعد أن نكون قد استمتعنا استمتاعا عاليا.

الحدث في الرواية مألوف، والوصف الذي يقدم له لا يخرجه عن هذه الصفة، غير أن الكيفية التشويقية التي كتبت

بها الرواية، والبعد الأسطوري العميق الـذي بطنهـا منـذ البداية، هو ما يميزها، ويخرجها عن أن تكون رواية مألوفة أو مطروقة، أي يجعلها رواية جميلـة وجديـدة وتسـتحق الإشادة والمديح.

يتحقق اللقاء المميز بين المحامي العربي الذي يزور باريس لبضعة أيام، وباريس، في الفصل الأول من الرواية، حين يحقق إمنيته في العثور على مكان خاص يـرى فيـه ظهرا عاريا لامرأة تبدو جميلة، تختفـي دون أن يتعـرف عليها أو يحادثها، ودون أن يدري أنه على موعـد قـدري معها. وفي منزلها في اليوم التالي . ذلك أنه ينشغل عن تأمل الظهر العاري المبهر بحديث مع شخص اقتحم تأملاته، حين جلس بجواره وشاركه جلسته، واكتشف أن اسمه يلتقي مـع اسم البطل/ الراوي في الحروف الأولـى، أهـداه ولاعـة منقوش عليها الحروف الأولى من اسمه: إلكسي مـافروس. واسم الراوي أدهم مالك.، وقبل أن يغادر الحانة دعا "مالك" الذي كان لابد أن يسافر في الصباح لزيارته، في بيتـه فـي الحادية عشرة صباحا.

ولأن عمال المطار قد أضربوا، فقد وجد مالك نفسه أمام باب بيت إلكسي قبل الحادية عشرة. وفي الحادية عشرة شق الباب عن امرأة جميلة نكتشف أنهـا صـاحبة الظهـر العاري، وأنها زوجة إلكسي الذي رحل أمـس تاركًـا لهـا رسالة بأنه لم يعد يستطيع الاستمرار. وبقدر من العناد لفهـم ما حدث، ولماذا دعاه إلكسي للقاءٍ لن يكون موجودا فيـه، يبقى مالك في البيت، لتبدأ علاقة عشق حـارة تـدوم عـدة شهور، عشق ممتع لذيذ لكنه – منذ البداية – منذور للمأساة. مأساة مالك الذي سلم كل أسلحته لـ" كلير" واحتفظت هي – منذ البداية - بكل أسلحتها، حتى انتهت رغبتها فيه، بـدأت تتخذ من مالك ما يؤدي إلى رحيله، مثلمـا رحـل إلكسـي وغيره من قبله. وهنا يمكننا أن نفهم معنـى آخـر لعنـوان الرواية، وهو أن الظهر العاري هو – في الحقيقة – ظهـر مالك الفاقد لكل أسلحته في المقاومة.

تبدو كلير في الرواية نموذجا نمطيا على مسـتويين: المستوى الأول هو المرأة الباريسية الفاتنة الجمال المتحركة إلى أقصى حدود التحرر في علاقتها بالرجل، بـرغم أنهـا تعيش في طاحونة العمل والحياة القاسية لأهل بـاريس مـن

العاملين، ومن ثم فهي هنا رمز للحضارة الغربيـة الفاتنـة لشعوب الجنوب، والمستوى الثاني هو الغانية المقدسة التي لا تقبل أن تمتلك من قبل رجل أيا كان، وفي المقابل تعطي بلا حدود لمن تحب أو تقبل، خاصة من الغرباء الذين يـزورون المدينة ولا يقيمون فيها، فهي لا تعاشر إلا أهل الجنوب، كما أنها لا تديم علاقة إلى الأبد، وإنما تنتقل من رجل إلى آخـر بسهولة وحرية، ولكن بمنطق المستقل الحازم الـواعي بمـا يريد.

في المقابل، فإن "مالك" من البداية مفتون بأسـطورة كلير، ومنقاد مثل البعوضة إلى النار، وهو يعرف جيدا أنها ستحرقه، بل أنها بالفعل تحرقه في كل لحظة، فحتى وهـي بين أحضانه تذوب عشقًا وولعا، ليس متيقنًـا مـاذا يعنـي بالنسبة إليها، ولا ماذا كان إلكسي يعني بالنسبة إليهـا، ولا لماذا دعاه إلكسي لكي يقيم هذه العلاقة مع زوجته التي تبدو وقد نسيته تماما؟. قرب النهاية، لـيس إلا، يفهـم مالـك أن إلكسي: "ما دعانى إلى هذه الدار إلا ليتأكد من حتمية فشلي، على اعتباري "ابن عمه" كما زعـم... أي "جنـوبي" علـى غراره، كما وصفنا السيد باسكواليني... ذلك هو كنه تحـدي

إلكسي الأخير" (ص ١٨٣) وهو يكسب في النهايـة، حيـث ينتهي مالك معترفـًا للمرة الأولى منـذ اسـتعارتي ثيـاب إلكسي، بأن صاحبها، في كل الأحوال، أصلب عودا وأطول قامة مني" .ص٢١٥)

تنجح الكاتبة بمهارة، عبر لغتها الدقيقة وبصـيرتها النافذة، في الغوص إلى أعماق الشخصية الإنسـانية، سـواء كانت شخصيات رئيسية مثل أهم وكليـر، أو ثانويـة مثـل إلكسي وباسكواليني وأكرم وجوستان. وهو غوص يجعل هذه الشخصيات بكل حقائقها وتناقضاتها كاملة الوضوح وغيـر قابلة للإدانة. صحيح أن شخصية كلير هي الأكبـر بـروزا بحكم أنها البطلة، لكن أدهم، أيضا، حاضر بقـوة، وإن لـم تظهر تناقضاته التي قادته إلى هذا الموقف المزري بالقـدر الكافي، بحيث أن القارئ يمكن أن ينتهي إلى القول أنه برغم أن أدهم يبدو مظلوما في هذه العلاقة حسب رأي كلير ورأي جوستان، إلا أنه لا يمكن إدانة كلير- لأنها تقـدم بوصـفها بطلة حرة مستقلة تمارس حقها الطبيعي في الحيـاة. وبهـذا المعنى يمكن اعتبار الرواية رواية نسوية.

* مي مظفر:

نصوص في حجر كريم

لم يكن من الممكن أن تقرأ قصص "نصـوص فـي حجر كريم" الاثنتا عشرة مرة واحدة، لأن كل قصـة منهـا عالم مكتمل ومكثف بدلالات عميقة عبر بناء فني محكـم، لا يسهل التخلص من أثره سريعا والدخول في قصـة أخـرى. وهكذا قرئت القصص على فترات متباعدة، ومع ذلـك فقـد كان التأثير قويا وواضحا في كل مرة، ومع كل قصة، ممـا يؤكد أننا إزاء كاتبة مقتدره ومتمكنة من عملها، وذات صوت متميز في الكتابة القصصية العربية المعاصرة.

ولعل أهم ما يميز كتابة مي مظفـر العراقيـة أنهـا تمتلك رؤية فنية وإنسانية نادرة بـين الكاتبـات العربيـات المعاصرات: رؤية فنية تعي بدقة خصوصية النوع الأدبـي الذي تكتبه "القصة القصيرة"، وتنجح في الحصول على أعلى امتيازات هذه الخصوصية (على نحـو يـذكرنا بتشـيكوف ويوسف إدريس)، ورؤية إنسانية تغوص في عمـق الـنفس البشرية وتمسك بمعاناتها الروحية الكامنة وراء سلوكها فـي

الحياة وعلاقاتها مع الآخرين، تتساوى في ذلك المـرأة مـع الرجل، والرجل مع الطفل، وإن كانت معظـم الشخصـيات بطبيعة الحال شخصيات نسائية.

وما يهم في رؤية مي مظفر هـو أنهـا لا تفـرض نفسها، بأي حال من الأحوال، على معاناة البشر، بل تدركها في تنوعها وحتى في تناقضها. وكم كان جمـيلاً أن تكتـب امرأة عن خيانة امرأة لزوجها (قصة "عين الحق")، أو عـن المرأة الشابة المتحررة التي تقود صديقها الخجول ثم تنطلق هاربة منه في النهاية "الليلة الأخيرة... الصبح الأخيـر"، أو عن الزوجة القاسية المتجمدة والزوج الراغب فـي التحـرر وغير القادر عليه في آن (قصة" قدح في حـرج يـابس")، مثلما تكتب عن أزمة فنان لا يقدره المتحكمون في السوق (" الملاكمة")، أو عن سائق الحافلة الذي يتحول إلى رمز لزعيم سياسي يفرض إرادته على الجميع لمجرد أنه يغامر بقيـادة الحافلة في زمن الحرب.

في هذه القصص وفي غيرهـا ليسـت المـرأة، أو الرجل، بطلاً أحاديا وإنما إنسان يعيش معاناتـه وتناقضـاته العميقة، ويحاول في نفس الوقت أن يتخلص منها. في قصة"

ظاهرة اختفاء النصف" عرض عميق لمأزق المثقفين العرب الذين يعيشون بنصف حقيقتهم ويختفي منها النصف الآخـر. ويظل الشخص المراقب مندهشًا من هذه الظاهرة، لكنه يقرر – في النهاية – أنه رأى منها ما يكفي، ولا يحتاج إلـى أن يراها- أيضا – في نفسه. وفي قصة "الملاكمة"، ينجح الفنان المتميز في أن يكسر قانون السوق ومحتكريه، ويقيم معرضه الأول بلوحته الوحيدة خارج المعرض الرسمي وفي خرابة. وبرغم هذا الحل السريالي نسبيا، فإنه إشارة إلى أن وعـي الكاتبة بالحياة يسمح للبشر بأن يعيشوا وبأن يستطيعوا تجاوز ما يعوق حياتهم وإبداعهم (راجع - أيضا – قصـة "التـين الذهبي").

لقد كتبت قصص المجموعة عبر ثماني سـنوات (١٩٨٣-١٩٩١)، ومن الواضح أن مسيرة الكتابة لدى مـي مظفر قد بدأت بملامح سريالية و اضحة (أعلاه في قصـة" ظاهرة اختفاء النصف")، كما توجد بعضها في قصص الحبل السري"، "عين الحق"، و "صوص في حجر كريم"، بالإضافة إلى قصة" البحث عن..." التي هي أقدم القصص. غيـر أن هذه الملامح السريالية، كانت دائما تخفـي وراءهـا رؤيـة

واقعية تدرك جدلية الحياة والبشر، كما أنها لم تهـدر أبـدا إحكام البناء الفني للقصة القصـيرة، بحيـث جـاءت بقيـة القصص الخالية من الملامح السريالية واقعية بالمعنى العميق للواقعية وذكية ومرهفة.

في معظم القصص، كان الوعي بالإحكام الـدرامي للبناء قويا، مهما غاب في وسط القصة أحيانًا (كما هو الحال في قصة" قدح في حرج يابس") فإن النهاية تأتي جادة وقوية وجميلة، لتضع اللمسة الأخيرة مكملة البناء الـدرامي. ففـي ذات القصة التي تصل فيها ذروة الصراع بين جمود الزوجة ورغبة الزوج في التحرر، نجد الرجل يلجأ إلى مكتبه (موقع حريته الوحيد)، ويسحب كتابا ويقرأ من جديد ما كتبه إيريك فروم عن "الخوف من الحرية". ولاتغيـب هـذه الدراميـة المحكمة إلا عن اللوحـات الـثلاث الأخيـرة ("الغابـة" ، و"العاشقان"، و"الحافلة") التي تبدو واقعة تحت أسر كـابوس الحرب، حيث أنها كتبت في ظل أجوائها (مؤرخـة بتـاريخ ١٩٩١) ، وتشير إلى بعض أبعادها الرمزية. ومع ذلك فـإن هذه اللوحات تظل حافلة بخصائص الكتابة الذكية والمرهفـة

والمخلصة للقيم الفنية القادرة على تجسـيد معانـاة البشـر وطموحاتهم إلى التحرر.

* **هدى بركات:**

أهل الهوى يا ليل

لا تنفتح رواية هدى بركات "أهل الهـوى" إلا مـع السطر الأخير، بل الكلمة الأخيرة فيها:

"... ما زلت قاعدا في ليلة القصف حيث تركتنـي، أتأمل في فراغه منها قبل الفجر بقليل، ككل أهل الهوى. يـا ليل".

فهذه هي المرة الأولى التي يرد فيها عنوان الرواية، محيلاً إياه إلى مرجع محدد ينفي المرجعية التي كانت تبـدو مهيمنة طوال الرواية.

تقدم الرواية تجربة واحد "من أهل الهوى" يعيش في مستشفى "دير الصليب" للأمراض العقليـة، بعـد أن قتـل محبوبته التي كانت قد غابت ثم أعادتها إليه الحرب الأهلية، وربما عادت فأخذتها منه مرة أخرى ولم يقتلها حقًـا. هـذا الموضوع الأساسي يحيل إلى دلالتـين لعنـوان الروايـة: المجانين، أو المحبين، وكلتاهما قائمة بالفعل فـي الروايـة، غير أن القارئ يظل مستشعرا بفقدان عمق مـا فـي هـذا

العنوان، لا يكتشفه إلا مع الكلمة الأخيـرة فـي الروايـة، وبالتحديد كلمة "يا ليل" التي تفتح الرواية على نص آخر هو أغنية أم كلثوم "أهل الهوى" التي تبدأ بـ:

"أهل الهوى يا ليل فاتوا مضاجعهم" مثـل الـراوي تماما.

وفي هذه اللحظة أيضا تنفتح الرواية علـى نفسـها، حيث تحيلنا إلى نص شديد الأهمية يربط فيه الـراوي بينـه وبين محبوبته وبين أم كلثوم:

"عرفت كذلك أني أصغي لأم كلثوم وهـي تأخـذني إليها، لأنها ليست مطربة أنثى. ليس تمامـا. وجههـا لـيس جميلاً كوجوه النساء ولها رئتان هائلتان... ثـدياها كبيـران لكن رقبتها غليظة لتستطيع احتواء حنجرتها. ولأن صـوتها أكثر من جنس واحد فهو يطلع حتى قبة الرحم ويهبط حتـى بئر الخصيتين. الحامض والسـكري. صـوت بـلا جـنس والاثنان معا. كلام أغانيها في مذكر يتضمن التأنيث ولقبهـا "الست"، الست فقط، كأنه توكيد لما ليس مؤكدا. ليس بـدهيا. للقطع، والهروب من الحيرة، وهي لا تستحي في المناجـاه والغزل، وتحكي عن ليالي العشق والوصـل وعـن دوران

الكؤوس بالشراب وعن فم الحبيب، تسمعها النسـاء رجـلاً، ويسمعها الرجال امرأة. وصوتها يغضب كـأنثى، ويطيـع كرجل حين الاثنان عاشقان.

زمن صـوتها هـو أيضـا ملتـبس بـين أنوثـة الأرستقراطية الذاهبة وذكورة بدايات التحرير، بين الكهولـة والمراهقة. وبيولوجيـا صـوتها خلـط وتـرف لانتظـار الهرمونات وانفصالها بين الشارع العام، ومشربيات الحـريم الظليلة بالياسمين، بين شمس المسالك المكتظة وارتعاشـات الأبخرة الطرية في الحمامات التركية، بين بـرادة المعـادن المحترقة وشرارتها وبرودة الحليب الذي يحمض وئيدا فـي الدفء. صوت امرأة ورجل معا. ألا يقولـون أنهـا كانـت سحاقية".(ص ٨٩).

في هذا النص كشـفٌ واضـح لاخـتلاط الأنوثـة بالذكورة، في صوت أم كلثوم (رمز الغناء العربي في الثلث الثاني من القرن العشرين) ، وفي جسـمها أيضـا. وهـذا الاختلاط هو ذاته الاختلاط في المرأة التي يحبهـا الـراوي وفي الراوي نفسه (راجع صفحات ١٧٠،١٧٢،١٧٤،١٨٨) وهو ليس مجرد اختلاط في الجنس أو الشـكل أو الملامـح

الجسدية، بل هو اختلاط في الجوهر الإنساني لكل من المحبين، وهذا الجوهر الإنساني هو موضوع الرواية الحقيقي.

على غلاف الرواية وصف لها بأنها "رواية الحدود القصوى" ويمكننا أن نضيف أنها رواية اللاحدود أيضا. ولا خلاف في إمكانية التقاء الوصفين في النهاية. فنحن إزاء حالة من الغوص في الأشياء، المشاعر، الأحاسيس، الأفكار، تصل إلى أقصى أعماقها. وهناك نصل إلى التداخل والاختلاط. وهنا تكمن أهم ميزات هذا العمل. هذه القدرة على فهم الحياة والبشر، وعلى تقديم هذا الفهم بهذه اللغة المكثفة الرقيقة، الدقيقة التي لا تتورع عن استخدام العامية، سواء في المفردات أو التراكيب من أجل الوصول إلى هذه الدقة.

كاتبة الرواية، الأنثي، تكتب عن رجل، أو تكتبه كتابة لا مزيد عليها، والنساء في الرواية لا يتكلمون أبدا، ولكنه الرجل يتكلم عنهن، أو يتكلمن بنفس الدرجة من العمق. ورغم إنطاق الراوي ببعض الأحكام القيمية التي يتصور بها بعض الرجال المرأة (ص ١٠٠، ١٥٩)، فإن

الكتابة تعلو كثيرا بفهمها وحسها الإنسانيين فـوق مقـولات الأدب النسائي الساذجة، ليس من منطلق أيديولوجي، وإنمـا من منطلق الوعي العميق بإمكانية التداخل والاخـتلاط بـين الجنسين. هو اختلاط وتداخل طبيعيان بيولوجيا، ولكنهما في زمن الحرب الذي يبطن الرواية ويمارس دوره القامع فـي توجيه أحداثها، يصبحان – الاختلاط والتداخل – دافعا للقتل أو الجنون. إن زمن الحرب، في الرواية، لـيس إلا جـزءا وامتدادا طبيعيا لزمن أم كلثوم في النص الذي استشهدنا به، زمن الأرستقراطية التي تتهاوى، والتحرير الذي لا يـنهض بين الكهولة والمراهقة.. زمن لا ينتج سوى الموت والقتـل، والجنون.

هدى بركات، صاحبة "زائـرات" ١٩٨٥، و"حجـر الضحك" ١٩٩٠، نجحت في" أهل الهوى" فـي تقـديم هـذا الزمن المستحيل، على نحو شديد الخصوصية في عمل يتأبى على التصنيف والتأويل، ولا يكتب إلا هكذا ، ولا يفهـم إلا كما كُتب.

* صافيناز كاظم:

تلابيب الكتابة

صافيناز كاظم كاتبة راسخة ومقتدرة، تمتلك بجانب ثقافتها الواسعة حساسية عالية إزاء اللغة والفن والحياة، ومنظورا عميقًا يتجاوز في بحثه العالق والظاهر إلى المطلق، وهو الحق والعدل والخير والجمال. تتضح هذه القدرات بجلاء في أعمالها السابقة، ولكنها تتجلى على أعلى مستوى في كتابها الأخير"تلابيب الكتابة".

و"تلابيب الكتابة" هي ثلاث وثلاثون قطعة من النثر الفني، يمكن وصف أغلبها بصفة الممتاز فعدا قطعتين أو ثلاث (مثال" لولا أن الرجل موجود، ص ١٢٦، أو: في حياتي بلطجي، ص ١١٠)، نحن إزاء نصوص تتحقق فيها كل خصائص الكتابة الفنية الراقية بوعيها العميق الممتزج بحس مرهف ولغة شفافة ورقيقة ودقيقة. كل هذا برغم أن هذه النصوص لا تستقر على تصنيف نوعي محدد كما تشير الكاتبة في مقدمتها. فنحن هنا، إزاء عين وأذن وملكات إنسانية تتجول في الزمان والمكان، تصف وتتأمل وتتفلسف

وتنتقد ما تقع عليه عيناها أو تسمعه أذناها، وكل ما تحس به وتعيشه في الحاضر والماضي، فيما عاشته وفيما تعيشه ابنتها مع الأجيال المقبلة.

وبرغم أن المعروف عن صافيناز كاظم هو أنها ناقدة مسرحية من الطراز الأول، وهذا واضح في نصوص التلابيب الخاصة بالمسرح، فإننا هنا نجد – بجانب النقد المسرحي – تعاملاً رقيقًا مع الأصوات وموسيقاها والألوان وتشكليها والحروف وشعرها – وبالإضافة إلى ذلك، وربما الأهم من ذلك، نصوصها المبدعة التي تقدم تجربتها الذاتية في علاقتها (الطفلة) بشوارع وحارات وترام الإسكندرية والعباسية التي تمتد حتى اللحظة الراهنة. ولا شك في أن هذه النصوص تضيف إلى رصيد صافيناز كاظم بوصفها كاتبة الكثير جدا. أما المفاجأة بالنسبة إلى، فقد كانت مجموعة النصوص التي تحققت لها عناصر الاكتمال بوصفها قصصا قصيرة (طرائف القرد الأصلح، والخنزير الأبرص) أو بوصفها سيناريوهات أفلام بديعة (رؤيا العجلة الداخلية، رأيت فيما يرى الصاحي). ففي هذه النصوص تتحقق – بالإضافة إلى المزايا السابقة. مزية الانضباط

والتكامل الدرامي والرؤيوي، وتـتخلص مـن كثيـر مـن الصراعات التي تحكم كتابة صافيناز كاظم في هذه التلابيب.

وحين نقول صراعات فلا نعني التناقض والانفصـام فحسب، وإنما نعني أيضا الغنى، لأن هذا الكتابـة تحمـل هموم إنسان عميق وحساس، يعيش حياتنا الكئيبة الخالية من المسرة أو الأمل. مما يدعو الإنسان، كما فعلت الكاتبة، إلـى أن يلوذ بما هو وراء هذه الحياة، سـواء كـان ذلـك فـي الماضي، ماضيه هو الشخصي فـي مرحلـة الطفولـة، أو الماضي العقائدي الذي يحكم كثيرا من آمالها وأحكامها التي تخضع في هذه الحالة للإطلاق أو التناقض.

إن القارئ لتلابيب الكتابة لابد من أن يلحظ أن هناك صراعا دائما سواء في بنية الكتاب، أو في معظم نصوصـه (عدا النصوص التي أشرت إليها أخيرا) بين التجربة الذاتيـة وموضوعات الحياة، بين الإبداع الفني والنقد والتأمل، بـين الفن والأخلاق، بين التذوق والأحكام المطلقة المبنيـة علـى قواعد نقدية ذات طابع أخلاقي، ولعـل أحكامهـا الخاصـة باللون الأسود مثلاً، وعلاقته بالألوان الأخرى (ص ٤٤)، أو حديثها عن محمد عبد الوهاب، نماذج على ذلـك. غيـر أن

آخر مثال على هذا الصراع هو النصوص الثلاثة المتوالية عن ذلك. غير أن أخطر مثال على هذا الصراع هو النصوص الثلاثة المتوالية عن الفن التشكيلي (كنعان ووسام فهمي ومحمد على). ففي حين يمتدح منير كنعان في مرحلته التجريدية، باعتباره فنانًا إسلاميا بامتياز (لأن التجريد فن إسلامي؟ كأن الاتجاه التجريدى الأوروبي الحديث أيضا إسلامي)، نلاحظ تناقضا مع هذ الحكم في الحديث عن وسام فهمي، وخاصة عن محمد على الذي يقوم فنه أساسا على التشخيص الشعبي وليس على التجربة.

مثل هذه الأحكام تشي بصراع عميق (ليس بالضرورة سلبيا) فيما بين أنساق مختلفة من القيم، وخاصة فيما يختص بالفن، بين حب عميق وحساسية فائقة وحكم ديني أخلاقي قد يتعارض مع هذا الحب التلقائي والحساسية. ولعل محاولة الكاتبة لفهم مسرح العبث على أساس إسلامي مثال آخر واضح على ذلك.

وكما سبق أن قلت فإن النصوص القصصية والسيناريوهات تخلو تماما من هذه الصراعات وتحل محلها الصراعات الفنية التي تحقق توترا عميقًا. أما النصوص

الأولى الخاصة بالتجربة الذاتية، فهي ترتفـع إلـى أعلـى درجات الصدق والمهارة في الكتابة، وتقدم فيها الكاتبة تاريخ الوطن الحديث عبر مزيج عميق من الذاتي والموضـوعي. ولنقرأ معا هذا النموذج:

"من هذه الشرفة شاهدت ألسنة اللهب قبل أن تـأتي أمي من الخارج لتقول: إيـة القـاهرة تحتـرق!، لكنهـا – والحمدلله – كانت قد تمكنت من استلام نظارتي الطبية التي استخدمتها لأول مرة في ٢٦ يناير ١٩٥٢ ورأيـت ألسـنة اللهب بوضوح! وفي الصيف من نفس العام تمر مواكب من "أبطال الثورة" من تحت شرفتنا ونقف أنا وأمـي وأخـوتي بألوان أحمر وأسود وابيض لنمثل علم الثورة، والفرح يدمع أعيننا وشارع العباسية عريض ومصقول وأرصفته واضحة وإسرائيل عمرها أربع سنوات فقط!". (ص ٢٧ – ٢٨)

وهكذا، فرغم هيمنة الذاتية والإطلاق والتناقض فـي بعض الأحيان، فإن الفنان الذي يتقمص روح صافيناز كاظم متصلاً بحب عميق لخالقه، قد نجح في أن يخرج من القمقـم والاكتئاب، ليقدم لنا قطعا فنية نادرة قادرة على أن تخرجنـا أيضا من الاكتئاب، وقد تساعدنا على الخروج من القمقم.

* **هالة بيطار:**

أريد هوية

فيمـا بـين عـامي ١٩٦٨ و ١٩٩٢ كتبـت هـذه المجموعة التي تضم عشرة نصوص، تكاد تكـون تاريخًـا للمآسي التي مر بها الفلسطينيون (بصفة خاصة) وأهل الشام عامة، منذ النكبة (١٩٤٨)، وحتى حرب الخلـيج الثانيـة، وحين نستخدم مصطلح التاريخ هنا، فلـيس هـو التـاريخ بالمعنى المألوف أي تسجيل الوقائع والأحـداث والحـروب والغزوات، فرغم أن النصوص حافلـة بالفعـل بإشـارات تاريخية واضحة لسنوات الحروب المتعددة والهزائم المتتالية والمذابح الحقيقية التي ارتكبها الإسـرائيليون ضـد قـرى ومخيمات فلسطينية سواء في فلسطين أو في لبنـان، إلا أن هذا ليس هو أساس التاريخ في هذه النصوص. أساس التاريخ هو كيف عاش البشر العـاديون هـذه الهـزائم والحـروب والمذابح.

ففيما عدا النصين الأول والأخير، يقوم كل نص من النصوص الثمانية على سـرد معانـاة الفلسـطينيين بفعـل

الأوضاع التي نتجت عن وجود إسـرائيل (وربمـا أنظمـة عربية أيضا). وهي معاناة موجعة ومؤلمة، لكنهـا – فـي الوقت نفسه. غير مستسلمة بل إنها قد خلقت الألم ونقيضـه، خلقت الخوف والشجاعة، خلقت كراهية الموت والقدرة على تحديه حتى بقوله على سبيل الاستشهاد. ولعـل نمـاذج "أم تيسير" في النص الثاني ونموذج " مي" في (ست البيـت)، و "ابن الأخت" في (لقاء الأقـارب) و " إبـراهيم" فـي نـص (الأفراج)، أن تكون نماذج واضـحة للتضـحيات التـي لا حدود لها بالسجن، بنسف البيوت وتـدمير القـرى والـذبح والاستشهاد. هذا بالطبع مع رصد حالات المعاناة الواضـحة في عدم القدرة على التحرك حتى داخل المنطقـة الواحـدة (غزة) أو إلى خارج الأرض المحتلة (أريد هوية) و (لقـاء الأقارب)... الخ.

إن التجارب الإنسانية التي تحفل بها هذه النصوص، تقوم إذن على معادلة قاسية بين جبروت العدو، والقدرة على المقاومة، وهي لا شك معادلة ضـرورية لحيـاة الإنسـان الفلسطيني، ليس من الممكن الحياة بدونها. ولذلك فإن النص الأول الذي يتمتع – هو وزميله الأخير ـ بالابتعاد نسبيا عن

المباشرة والتسجيل واستخدام آليات الحلم والتـداعي، هـذا النص الأول يؤسس - في الحلم - لضرورة المقاومة وعدم الاستسلام. ولذلك فرغم الضياع والعبـث اللـذين يعيشـهما البطل طوال النص، نجد أنه ينتهي على النحو التالي :

" أنت حي مادام فيك عرق ينبض ومادامـت فيـك قطرة دم. اسمع يا بنى، لم شتات جسمك، اجمـع أشـلاءك المتناثرة، وامسح عليها بقطرات الدم المتساقطة، لاتجعلهـا تضيع في الوجود، لا تدعها تذهب هدرا، وامسح بها الجروح تلتئم، امسح بها الصدع الذي في قلبك يربأ. وعنـدما تعـود جسما واحدا كما كنت، تكون قد خلقت من جديد وبعثت أقوى مما كنت، وعندها تنقلب الوحول التي تحت قدميك إلى ميـاة عذبه رقراقة، اشرب منها وارتحل، عد من حيث أتيت. ولا تدعني أرى وجهك من جديد. اسمع ما أقوله لك، إن عـدت من رحلتي هذه ووجدتك واقفًا حيث أنت تنتظـر المصـير الموحل مسلوب الإرادة، ضربتك بهذا المجـذاف وأغرقتـك نهائيا. فلن تكون أهلاً للبعث والحياة (ص ١٠).

أما النص الأخير من حيث ترتيب النصـوص فـي المجموعة وفي تاريخ الكتابة (أريد أن أحب وأحلم) فهويعتبر

أفضل نصوص المجموعة، وهو – في الحقيقـة – الوحيـد الذي يجوز أن ينطبق عليه مفهوم القصة القصيرة بوصـفها نوعا أدبيا مميزا ومتميزا ؛ لأنه ينطلق من لحظة أزمة فردية حادة تعيشها البطلة في مواجهة وضعها الأسري والعرقـي (بوصفها فلسطينية). تريد البطلة أن تختلى بنفسـها لتتأمـل حوارا جرى مع قريب لها أعجبها وأعجبته وبـدا واضـحا أنهما يريدان التكامل، ولكن المحبوب (الواعي) يوضح لهـا أن هذا الاكتمال مستحيل لهما لأنهما فلسطينيان. تنجح الفتاة في تحقيق الوحدة والتأمل، ولكنها تتجاهل مـا حـدث فـي الغرفة في أثناء التأمل حتى تقتحم الأم عليها الغرفة وتنقذها من القنبلة التي اخترقت نافذة الغرفة قبل أن تنفجر.

نجحت هذه القصة.ـ إذن ـ في أن تحقق المزيج الدقيق والجميل بين العام و الخاص، ونجحت في أن تكشف عمق مأساة الإنسان الفلسطيني من خلال حالة خاصة مجسدة تجسيدا جيدا، مستخدمة الوسائل الفنية المفيدة في تحقيق جمالية القصة القصيرة، فبدت المقاومة ضرورة مبررة فنيا، وليس فقط إنسانيا، وهذا ما لم تنجح فيه معظم نصوص المجموعة، لأنها استسلمت للتسجيل والوقائعية أكثر من

تجسيد الحالات الفردية الخاصة. ومن ثم غاب عنها بناء القصة القصيرة الذي يقوم على التوتر والدراما والتكثيف، وبقينا أمام حكايات مأساوية، لكنها عادية، لم يستطع الفن أن يغوص وراءها ليعمق من بعدها الإنساني، ويحملها القيم الجمالية التي تستطيع – وحدها – أن تضع اليد على عمق الجرح وتنقله إلى الملتقى، فيتحول إلى متلقٍ فاعل، وليس مجرد قارئ يتلقى المأساة (الخام) فلا يملك إلا التعاطف والتأسي.

* درويش الأسيوطي:

تحقيق درامي في حادث عارض

هذا نص مسرحي جيد كتبه الشاعر درويش الأسيوطي عن حادث مقتل سليمان خاطر. يشير بوضوح إلى أن الأسيوطي يمتلك - بالفعل - الإمكانات الدرامية بجانب الإمكانات الشعرية، ويقيم بينهما تزاوجا ناجحا.

فهو يعرف قوانين الصراع جيدا وكيفية توزيع الأدوار وكيفية تحديد الشخصيات عبر الحوار الشعري بمستوياته المتعددة وتوزيع المشاهد حرصا على تعميق الصراع من ناحية، وعلى تحقيق التسويق من ناحية أخرى.

إن الشخصيات الأساسية الأربع شاطر (خاطر) والأم والمحقق (السلطة/ أمريكا) والكاتب (السلطة/ الصحة/ إسرائيل) تتخذ بالفعل خصائص مميزة، ولكنها تبقى – في النهاية – تجريدية أكثر مما ينبغي، ولم ينقذها من هذا – وربما لم يكن هذا الإنقاذ مطلوبا – رشاقة الحوار والانتقالات بين المشاهد السبعة التي ترتد إلى ثلاث تواريخ أساسية، بالإضافة إلى لحظة الحاضر وهي حفر قناة السويس وحرب

٥٦ وحرب ٦٧، وخاصة ضرب مدرسة بحر البقـر التـي شهدها شاطر وأثرت فيه.

ومما لا شك فيه أن قصر العمل قد قلص كثيرا مـن إمكانات تعميق هذه الشخصيات والإيغال في أبعاد الصـراع الأساسي عبر صراعات فرعية تغذيه وتجعله أكثـر ثـراء وتعددا وأقل أحادية، وهذا ما نعتقد أن الشاعر يستطيعه لـو كتب في نصوص قادمة.

أما في حدود مسرحية الفصل الواحـد، إذا جـاز إدخال هذا النص في إطارها، فإن العمل عمل درامي جيـد ويستحق صاحبه التهنئة عليه.

* **شحاته عزيز:**

الجبل الشرقي ومنهج جديد للكتابة

" الجبل الشرقي" رواية قصيرة وصلتني من كاتبها شحاته عزيز، وهي تحكي حياة سلسلة من أجيال عائلة الحيتان لا تقدر بعدد. ولكن الكاتب. الذي حرص على تسمية روايته بالحكاية. ينتهج بالفعل منهج الحكاية؛ فهو يركز على العجيب والغريب في هذه الأسرة العجيبة والغربية، دون أن يكون هناك رابط أساسي يجمع خيوط العجائب إلا التسلسل البيولوجي والأسطوري للعائلة، بالإضافة إلى المخطوط الذي برز بوصفه رابطًا أساسيا لحركة الأجيال منذ منتصف الرواية تقريبا.

إن العجيب أو الفنتازى في هذه الرواية لا يظل عجيبا أحادى الجانب. فهو يشمل الواقع المعيش ويمثله. فكل حدث هو دائما محتمل الحدوث، وإن كان بعض الأحداث مستبعدا. ولكن هذا التوتر بين الاحتمال والاستبعاد، بالإضافة إلى متعة العجائبية نفسها، ومحاولة تشكيل أساطير جزئية تخص أفرادا بعينهم من بعض أجيال الأسرة، كل هذا يضمن

لهذا العمل أهمية بالغة بوصفه طريقًا جديدا للكتابة القصصية كما يقول صاحبه، طريق يسعى نحو شكل واقعي يحمل محتوى واقعيا؛ منطلق البشر في سلوكهم وتفكيرهم مع السلوك والتفكير ذاتيهما، نوع من التآلف بين الشكل والمضمون، يكشف أسطورة هذا الواقع وهؤلاء البشر الذين يعيشون واقعهم واقعيا وأسطوريا في نفس الوقت.

غير أن "الجبل الشرقي" ينقصها الكثير من أجل تحقيق هذا المنهج، ينقصها أساسا تأصيل عميق لهذه الأسطورة. توقف طويل عند كل أسطورة من الأساطير المقدمة خطفًا. تحتاج "الجبل الشرقي" إلى عمل دؤوب على الشخصيات من الداخل، حتى لا يصبح البشر مجرد خيالات تتحرك طبق منطق الأسطورة، وتحتاج إلى التقليل من الأحداث الكثيرة التي تشغل عن تأمل البشر ذاتهم وحياتهم في جزئياتها الصغيرة.

وإني لآمل أن يستطيع شحاته عزيز (وهو من ديروط) أن يقدم إنجازات أكبر في هذا الطريق الذي لا شك أنه مهم، ويدعم كتابا كبارا قد بدأوه من أمثال محمد مستجاب (الديروطي أيضا!).